

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DE LA COMUNICACIÓN SOCIAL



TESIS DOCTORAL

La Señora:
entre el drama y la historia

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA
PRESENTADA POR

Susana Rodríguez Marcos

Directores

María Antonia Paz Rebollo
José Cabeza San Deogracias

Madrid, 2015

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN

Departamento de Historia de la Comunicación Social



TESIS DOCTORAL

La Señora: entre el drama y la Historia

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Susana Rodríguez Marcos

Directores

María Antonia Paz Rebollo

José Cabeza San Deogracias

Madrid, 2015

© Susana Rodríguez Marcos, 2015

***A los que me han sufrido mientras escribía este trabajo,
sobre todo, a mis padres y a mi hermano.***

Agradecimientos

Quisiera expresar mi más sincero agradecimiento a todas las personas que han ayudado y que han colaborado durante la realización de esta tesis doctoral.

En primer lugar, a mis directores, María Antonia Paz Rebollo y José Cabeza San Deogracias. Sin su tutela, sus consejos y su apoyo, no habría podido afrontar este reto. Gracias por todo lo que me han enseñado durante estos años y, sobre todo, gracias por su paciencia ilimitada y por animarme cuando me planteaba abandonar. Los buenos maestros transmiten mucho más que meros conocimientos.

Del mismo modo, quiero agradecer al profesor Julio Montero los momentos vividos.

Al departamento de Historia de la Comunicación Social de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense por el soporte que me han ofrecido.

Por otra parte, quiero expresar mi más profunda gratitud a todos los profesionales implicados en la producción de *La Señora* que, de forma desinteresada, accedieron a colaborar y a compartir conmigo sus experiencias laborales: al compositor Federico Jusid; a la autora de la idea original, Virginia Yagüe; a la guionista María José Mochales; a los directores de vestuario y de peluquería y maquillaje, Pepe Reyes y Martha Marín; y al director de Arte, Marcelo Pacheco. Sus aportaciones han sido fundamentales para la realización de esta tesis. También debo agradecer su colaboración al asesor histórico de la serie, Ángel Bahamonde.

Gracias a las empresas Área Espacios Efímeros y Look Art por la cesión de las imágenes que ilustran la primera parte de esta investigación.

No puedo olvidarme del personal de la productora Diagonal TV –Francina Rodríguez y Piedad González- y de Metrome –María Ulled- que atendieron mis mensajes y me pusieron en contacto con los mencionados profesionales.

En el plano personal, debo agradecer, en mayor o menor medida, a mis compañeros en Radio Marca, su comprensión. A los miembros del departamento técnico –algunos de ellos, amigos- y a los redactores: no siempre es fácil trabajar conmigo.

Finalmente, a mis amigos, tanto a los que me conocen desde la adolescencia como a las nuevas incorporaciones. Especialmente, a las que se doctoraron antes que yo y respondieron todas mis dudas sobre márgenes, trámites burocráticos y citas bibliográficas.

Por último, pero los más importantes, quiero dar las gracias a mis padres, Boni y Esperanza, y a mi hermano Pedro. Porque son los únicos con los que siempre he podido contar, porque han aguantado mis quejas, mis llantos, y hasta mis momentos de euforia. Porque me han aconsejado, ayudado y animado sin reservas. Simplemente porque les quiero.

La Señora: entre el drama y la Historia

	Abstract	11
Capítulo 1.	Introducción	17
1.1.	Objeto y límites del estudio	17
1.2.	Diferentes teorías sobre la Historia audiovisual	24
1.3.	Herramientas metodológicas y principales resultados	29
 PRIMERA PARTE. Haciendo Historia. De la idea al televisor.		
Capítulo 2.	El contenido : guionizando el pasado	49
Capítulo 3.	La forma (I): construyendo el ambiente. La dirección de Arte	61
Capítulo 4.	La forma (II): vistiendo y peinando el ayer	79
Capítulo 5.	El envoltorio : la banda sonora	97
 SEGUNDA PARTE. El microcosmos de <i>La Señora</i>.		
Capítulo 6.	La cabecera : ejercicio de síntesis	105
6.1.	Los hermanos pequeños : avances y resúmenes	105
6.2.	Singularizar la producción	110
Capítulo 7.	Las tramas : qué pasa en <i>La Señora</i>	119
7.1.	Primera temporada : “Erase una vez...”	123
7.2.	Segunda temporada : Victoria o la princesa atrapada	128
7.3.	Tercera temporada : “y este cuento se acabó”	131
Capítulo 8.	La creación de los personajes: los habitantes	139
8.1.	Victoria : la independencia femenina de hoy	145
8.1.1.	Lectura histórica	153

8.2. <u>Ángel</u> : el sacerdote enamorado	154
8.2.1. Lectura histórica	161
8.3. <u>Gonzalo</u> : el astuto cacique	163
8.3.1. Lectura histórica	168
8.4. <u>Hugo</u> : el Ejército autoritario	170
8.4.1. Lectura histórica	179
8.5. <u>Isabel</u> : la revolución de las apariencias	180
8.5.1. Lectura histórica	188
8.6. <u>Encarna</u> : la líder republicana	190
8.6.1. Lectura histórica	202
8.7. <u>Pablo</u> : el ideal del fascismo	203
8.7.1. Lectura histórica	208
8.8. <u>Ventura</u> : la violencia anarquista	209
8.8.1. Lectura Histórica	214
8.9. <u>Salvador</u> : el obrero revolucionario	215
8.9.1. Lectura histórica	222
8.10. <u>Alicia</u> : la regeneración por amor	224
8.10.1. Lectura histórica	228
8.11. <u>Vicenta</u> : la tradición inmovilista	230
8.11.1. Lectura histórica	236
Capítulo 9. <u>La construcción de espacios: los lugares de la memoria</u>	239
9.1. <u>La cocina</u>	241
9.2. <u>El casino</u>	251
9.3. <u>La taberna</u>	265

TERCERA PARTE. Al otro lado del cristal.

Capítulo 10. El proceso de recepción. El <i>fan</i>: cabeza y corazón	277
10.1. Estructura del foro y participación	278
10.2. El nuevo espectador	284
10.3. Ante todo y sobre todo, el amor: la trama dramática	288
10.4. Las mujeres de <i>La Señora</i> : fuertes y libres	293
10.5. Una Historia de cartón piedra	303
 Conclusiones: el drama es lo primero	315
 Fuentes y bibliografía	325
Fuentes primarias citadas	325
Bibliografía citada	325
Fuentes hemerográficas citadas	341
Archivos y bancos de imágenes citados	342
Blogs, publicaciones electrónicas y sitios web citados	342
Filmografía citada	342
Series y miniseries de televisión citados	342
Artículos de prensa relacionados con el rodaje de <i>La Señora</i> citados	343
Documentos audiovisuales disponibles en Internet relacionados con <i>La Señora</i> citados	346
Charlas digitales con los actores de <i>La Señora</i> citadas	347

Abstract. *La Señora*: between drama and History.

The principal aim of this research is to evaluate the ability of audiovisual fiction for creating an accurate representation of the past and, in that way, its possibilities of becoming an acceptable tool for the dissemination of History. Secondly, it was necessary to incorporate all the dramatic and historical elements involved in these audiovisual productions for creating an appropriate methodology which led to a more rigorous and non-based on suppositions analysis.

Nowadays, cinema and television are part of people's cultural background. These media provide information about unknown subjects and approach far realities that are identified as something *exotic* because of the socializing power of mass media: they show right ways of thinking and behaving.

Since its beginning, cinema has been paying attention to historical topics: they were very successful sources for scriptwriters (*The Assassination of the Duke of Guise*, Calmattes and Le Bargy, 1908; *The Last Days of Pompeii*, Caserini, 1913; *Cabiria*, Pastrone, 1914) and even *The Birth of a Nation* (Griffith, 1915) became a milestone in filming grammar. Television inherited its genres and adapted them to its special features: a shorter –and broken- telling which was able to be financed by advertisement.

Increasing number of hours dedicated to fiction in Spanish schedule proves that series have turned into the audience's favorite format: historical dramas occupy the top positions among the most watched programs and the pioneer, *Cuéntame cómo pasó* (TVE), has been broadcasting since 2001.

Then, History and audiovisual media are the two partners in a profitable marriage, although they speak different languages: sound and images in movement come together to promote an emotional reaction while written discourse –which is traditionally associated to scientific disciplines as History- is abstract and leads to reflection; the limited duration of a film makes necessary to select the events that will appear on the screen, therefore ellipsis and condensation are essential; on the contrary, History studies are never closed: new elements can be discovered and incorporated into the analysis.

According to these criteria, a television serial was chosen to be analysed. *La Señora* is a period drama produced by Diagonal TV for La 1, the principal channel of the national and state Spanish television. Its plot is focused on Victoria and Ángel's impossible love story. The dramatic action takes place in the Asturian mining area during 1920-1930, some tumultuous decades that have barely been represented in Spanish audiovisual productions.

The study reveals very interesting results. The first one is the high relevance of the sentimental storyline. In the case of *La Señora*, it was a consequence of the producers' requirement: the main character should be a woman. In this way, the screenplay author takes as a model the 19th century newspaper serial –specifically, Alas Clarín's novel *La Regenta*, published in 1884 and 1885-. Ladies were the target of this literary genre and its aim was to teach them the appropriate behaviour in order to controversial issues as adultery or sexual desire (*Pamela* or *Virtue Rewarded*, Samuel Richardson, 1740; *Madame Bovary*, Gustave Flaubert, 1856; *Anna Karenina*, Tolstói, 1877). Moreover, the plot of *La Señora* copies its typical love triangle.

The exam of the opinions in the official forum agrees with this argument: followers reclaim a deeper development of Victoria and Ángel's story and they threat to withdraw their support for the drama when this line went to background.

Another goal for this research was the verification of *La Señora* as resulting product of television mixture. Soap operas like *Laberint d'ombres* (Catalonian television, 1999) added regional and local aspects (characters' names, places, oral expressions...) to the traditional structure. Then, the daily serial *Amar en tiempos revueltos* (La 1, 2005-2012) – the most similar production to *La Señora*- made the actions carry out in a recent historical period which was recreated for the audience. Weekly series, which were broadcasted by regional television channels- used the same pattern: for example, *Temps de silenci* (Catalonian television, 2001-2002) or *Rias Baixas* (Galician television, 2000-2005). Both produced by Diagonal TV.

Moreover, as the crew said, period dramas are very influenced by British series as the classical *Downstairs, Upstairs* (ITV, 1971-1975). Its structure is based on the social division between upper and lower class. These differences are emphasized on the screen using two separate and exclusive living areas: the domestic servants meet each others in the kitchen while the masters of the house hardly ever leave the main floor. This kind of series is still broadcasted: it is the case of *Downton Abbey* (ITV, 2010-nowadays).

The second and most important conclusion of this research is that History depends completely on dramatic needs. There is an exhaustive documentary task before starting writing the script, but the criterion applied to determine whether a historical fact is put into the fictional discourse is its dramatic potential: only those events which could modify a character's psyche or behaviour are considered.

Besides, it has been checked that the primacy of relational features makes stereotyped characters. Indeed, during the first season, most of them were defined by their function and some simple traits; their evolution was carried out over the last two seasons,

when the love story had to be stopped to extend the serie according to the television channel producers' request.

Nonetheless, characters' political ideas are oversimplified, so the complex Spanish political landscape is reduced to a few Manichean positions, painted in black and white. The *good guys* are who have always supported Ángel and Victoria's love story: they are members of the left wing which leads the fight for social improvement. In opposite to them, the *bad boys* are the couple's antagonists and, oddly enough, they are sympathizers of conservative parties. Obviously, the achievement of love is shown as the main source of personal development. All the obstacles in that way are wrong and disgusting, so moral and social behaviours are punished using the loving plot. Besides this, confrontation between Progress and Tradition is identified as the real cause of the Spanish Civil War.

Another example of the subordination of History is that all controversial elements are absolutely ignored. The plot of *La Señora* demanded a high-class character on the leading role; in the early 20th century, Spanish bourgeoisie was only strong in industrial cities, so the action of the drama should have taken place in Barcelona (textile trade) or Bilbao (metallurgy) but it involved dealing with nationalistic questions which would have reduced the audience data. That was added to economic budget reasons and Asturias was chosen to frame the story.

In conclusion, a continuous remodeling of the historical reality is noticed. Although there is a considerable respect for the past in its representation, History is the first victim that is sacrificed for the sake of appeal of the drama. When the crew was asked about it, they declared that their job was "not to make documentaries".

Through this argument, some issues of concern to society (abortion, gender-based violence, child abuse, euthanasia, etc.) are incorporated into the audiovisual discourse. A closer reading of opinions in the forum reveals that the members analyse the contents of the drama and interpret them from a present point of view. In *La Señora* case, women independence is reclaimed and any act of female submission is rejected by the audience that even suggests a punishment for the main character: not to allow her to get Ángel's love. In the same way, some behaviours are regarded as possible and they are proposed a suitable alternative, when, at that time, those social patterns were not questioned. For example, Catholicism was the only religion admitted, even the communist leaders –like Dolores Ibárruri, *La Pasionaria*– got married.

Aesthetic criteria also determine the representation of the historical time. In fact, the twenties were selected for their visual attraction, however the performance look is not close to reality. The collective imagination about a particular era is another aspect that has to be

considered. The professionals who participated in *La Señora* project stated this was one of the most serious problems in the creation phase: they can't go against images socially accepted as right, but sometimes these visual constructions do not justice to the historical reality. Facing these situations, the appeal of the drama won. The most important is that the serie successes on.

As this study shows, the final aim of period series is plausibility, not the naked true. The own film technique is precious and affected: camera focus on every single element of the set although most of them are incidental. Because of that, work of makeup and hairstyling departments and costume and production design is extremely important.

Checking through messages in the forum, it can be noticed that viewers prompt the quality of an audiovisual production on the basis of its ability to recreate the past in all its minimum details, and this past must be like the one which is on audience's mind. Moreover, there are several different kinds of viewers according to their cultural knowledge and academic education. This complicates the production process because the audiovisual telling must satisfy both the expert and the just beginner. There is not nostalgia feeling in these period dramas because audience does not have any direct experience about such a far away recreated past. However, cultural patterns -built by other productions (books, paintings, films, etc.)- are often used.

In opposite of some authors' opinions, these fictional series are not a compilation of different national Histories, but they are based on micro-histories telling. Several characters' life is shown on screen, so people can watch how they were dressed, how their hairstyles were and how they must behaviour.

Notwithstanding the above, micro-histories are sometimes adulterated by including several aspects which are part of the collective imagination, but they did not exist in Spanish History. For example, the female characters in *La Señora* have modern principles and contemporary attitudes which were not possible in early 1920s (they are strong, they make their own decisions...). These aspects are not casual, but also the point of view has been voluntarily manipulated for getting a closer connection to audience. Viewers' main aim is not to be informed, they just want to be entertained. In this way, historical dramas become the cultural product whose continuity is more dependent on audience data –and tastes–.

The third part of this research deals with the communication possibilities that have been developed after the arrival of Internet. Television channels build web sites and social networks to interact with the audience and know deeply viewers' tastes. These tools are

more reliable than opinions in discussion groups or in-depth interviews because they are unplanned. Its analysis leads a better way to understand the reception process.

More than 5.400 messages in the official forum prove a new type of spectator's birth: the *coach-potato*, who was just sitting on the sof  watching television has ceased to exist; using information technologies, people can choose what to watch and when to do it. *Audience* –a word which refers to mass- has been replaced by *consumer*: viewers are participative, they make derivate contents from images of television dramas and, in the same way, they demand a high quality product.

The high number of visits to the forum demonstrates that a community of fans was created around the love story. Many of its members use the fiction serie as a starting point for investigating into the past or studying specific elements of Spanish History. However, there is a lack of questioning which should be solved.

The new methodology –which uses a triple perspective- has succeed. Firstly, technical and artist members of the staff were interviewed in depth to obtain data about the creation stage. Professionals (author of the original screenplay, scriptwriters, design producer, costume designer, makeup and hairstyling director, score composer...) told about how History is taken into the fictional discourse. Then the methodology of cultural studies was utilised for analyse the different elements on the audiovisual grammar (characters, plots, sets...). Finally, the official forum -built by the television channel as a promotion tool- was considered as a path to bring closer the reception process.

As final conclusion to this thesis, it suffices to say that period dramas –as a particular television genre- could be became a useful tool for approaching to historical knowledge. Truly, dramatic needs are more important than historical aspects and, as an industrial product, economical factors determinate audiovisual fiction, but these elements don't annul its possibilities as a loudspeaker for History.

Capítulo 1. Introducción.

1. 1. Objeto y límites del estudio.

En la sociedad actual, gran parte de la información y del conocimiento se presenta en formato audiovisual. El texto escrito ha perdido peso tanto en la formación como en el tiempo de ocio. En la cultura del “aquí y ahora”, el ritmo de vida es trepidante y se exigen los mejores resultados en el mínimo tiempo y con el menor esfuerzo posible: no hay cabida para la lectura reposada, la reflexión y el análisis minucioso –en términos generales, elementos característicos de la investigación histórica-. El cine y la televisión constituyen una alternativa para la difusión del saber, pero las peculiaridades del lenguaje audiovisual -tan diferentes de las reglas de la expresión escrita- cuestionan la validez de estos medios para transmitir de forma fidedigna y rigurosa la Historia.

La diversificación del sector audiovisual es fruto del desarrollo de nuevas tecnologías: al cine de los Lumière (1895) se unió la televisión (popularizada desde mediados del siglo XX) y recientemente, los productos derivados de la aplicación de la informática (videojuegos). La implementación de los lenguajes HTML y la expansión de Internet han permitido la comunicación efectiva entre los habitantes de la *aldea global* y han provocado una modificación sustancial de las dinámicas de generación de contenido y de los hábitos de consumo de información. Esta transformación ha sido tan profunda que puede considerarse una auténtica “revolución cultural”¹.

El presente trabajo pretende indagar en las posibilidades de la ficción histórica televisiva como material adecuado para el conocimiento del pasado. Su objetivo principal es la valoración de las exigencias dramáticas de estas producciones y su repercusión en el contenido histórico final. Para ello, se propone una metodología de análisis que permita evaluar las aportaciones históricas inmersas en el discurso dramático y evite las especulaciones e imprecisiones habituales en algunos estudios académicos. Se trata, por tanto, del primer estudio que aplica una metodología de análisis tan amplia al análisis de una serie histórica, cubriendo así una importante laguna en la bibliografía actual española e internacional.

¹ Henry Jenkins, pionero en el análisis del espectador surgido tras la aplicación de las nuevas tecnologías, sin emplear el término *revolución*, enfatiza el carácter cultural de las modificaciones producidas en el escenario de la comunicación y la información (JENKINS, H., *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Ed. Paidós, Barcelona, 2008).

Por otra parte, Manuel Castells reflexiona sobre las nuevas características del proceso de comunicación derivado de la expansión de Internet y sobre los cambios experimentados por el espectador (CASTELLS, M., *Comunicación y Poder*. Ed. Alianza, Madrid, 2009).

Se ha tomado como objeto de estudio la serie de época *La Señora* emitida por el primer canal de la televisión pública española (La 1 de TVE), en horario de *prime-time*, entre el 6 de marzo de 2008 y el 18 de enero de 2010. Aunque coincidió en antena con *Cuéntame cómo pasó* (La 1, 2001-actualidad), *La Señora*, al situar su acción en un pasado remoto y, en general, desconocido para el espectador, abrió camino a otras series de carácter histórico y periodicidad semanal, hoy en día, completamente consolidadas e incluso consideradas el producto estrella y seña de identidad de las cadenas que las emiten (*Hispania*, Antena 3, 2010-2012; *Águila Roja*, La 1, 2009-actualidad; *Isabel*, La 1, 2012-2014). El desarrollo de ficciones –sean o no históricas: *El Príncipe* (Tele 5, 2014-actualidad), *Sin identidad* (Antena 3, 2014), etc.- responde a una estrategia por parte de las televisiones para consolidar su posición en el mercado audiovisual asegurándose el prestigio y, de forma más concreta, audiencia.

El eje principal de la narración escogida es el amor imposible entre dos jóvenes de diferente clase social en una ciudad asturiana durante las décadas de 1920 y 1930. La inserción del argumento en este marco espacio-temporal permite estudiar la capacidad de la ficción para ofrecer una visión de un periodo histórico muy poco tratado en el cine y la televisión nacionales, así como las posibles interpretaciones efectuadas desde el presente de la Historia reciente y su integración en el imaginario colectivo.

Por otra parte, *La Señora* se publicitó como “una historia de lucha de clases”², de manera que existió un interés expreso, por parte de la productora y de la cadena de televisión, por mostrar y recrear los distintos estratos de la sociedad española de principios de siglo. De hecho, un análisis somero de los personajes descritos en el sitio web de la serie corrobora la presencia de representantes de la Iglesia, Ejército, nobleza, burguesía, obreros... La diversidad de caracteres abría las puertas al estudio del traslado de la dinámica social de aquella época a la pequeña pantalla.

Por ficción audiovisual histórica se entienden todas aquellas producciones para cine o televisión (incluso para formato web) en las que el drama se combina con elementos históricos en grado y objetivos diversos. Su importancia en la programación televisiva queda atestiguada por los índices de audiencia que alcanzan, siendo el medio de entretenimiento preferido de la población. La ficción televisiva crece temporada tras temporada con la incorporación de nuevos títulos y con el incremento de horas de emisión: en 2007, se superaron las mil horas dedicadas a la ficción nacional; un año después, el tiempo había aumentado en un 9% y veinte de los títulos más vistos se habían producido

² En *Portada*, dentro del sitio web oficial de RTVE, <http://www.rtve.es/television/la-senora/>

en España; en 2010, la ficción suponía el 29% de la programación televisiva³. La realización de este tipo de producciones se constituye en un factor de legitimación social y cultural para la propia televisión puesto que la ficción se considera el producto más alejado de la denostada cultura popular y el que mejor posibilita la puesta en marcha de una estética propia vinculada al cine o al teatro⁴.

Por otro lado, es innegable el papel de la televisión como instancia socializadora: ofrece al espectador diferentes cosmovisiones y señala como correctos determinados valores y actitudes. Desde la ficción de la pequeña pantalla, se proyectan modelos de comportamiento que orientan la acción y el pensamiento del telespectador⁵. Esta reconfiguración continua de los modos de vida se produce volcando sobre el pasado una interpretación que se realiza desde el presente y a la que se incorporan datos constantemente⁶. De este modo, la televisión se manifiesta como un elemento conformador de la memoria colectiva⁷.

³ BELLIDO ACEVEDO, G., *Ficción y no ficción en las miniseries españolas contemporáneas*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2014, pág. 10-13. Para este aspecto es obligado citar los informes OBITEL (Observatorio Iberoamericano de Ficción Televisiva) que, desde 2005, realiza estudios sobre la producción y programación de televisión, en el plano nacional, regional e internacional (<http://oitve.uab.cat/obitel/>). Como ejemplo, véase: VILCHES MANTEROLA, L. (ed.), *Culturas y mercados de la ficción televisiva en Iberoamérica: Anuario Obitel 2007*, Ed. Gedisa, Barcelona, 2007 o OROZCO GÓMEZ, G. (ed.), *Memoria social y ficción televisiva en países iberoamericanos: Anuario Obitel 2013*, Ed. Sulina, Porto Alegre, 2013.

⁴ PALACIO, M., *Historia de la televisión en España*, Ed. Gedisa, Barcelona, 2001, pág. 143.

⁵ Como aproximación de los estereotipos fijados a través de la pequeña pantalla, véase la obra de GALÁN FAJARDO, E.: *La imagen social de la mujer en las series de ficción*, Ed. Universidad de Extremadura, Cáceres, 2007; GALÁN FAJARDO, E. y DEL PINO MORENO, C., "Jóvenes, ficción televisiva y nuevas tecnologías", en *Área abierta*, nº 25, 2010. Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/ARAB1010130003A/4082>

⁶ Véase el artículo sobre la aplicación a la coyuntura política de las lecturas derivadas de la telenovela brasileña *Terra Nostra* (PORTO, M. P., "Political Controversies in Brazilian TV Fiction. Viewers' Interpretation of the Telenovela *Terra Nostra*", en *Television and New Media*, vol. 6, nº4, 2005, pág. 342-359. Disponible en: <http://www.tulane.edu/~mporto/T%26NM.pdf>).

⁷ GUTIÉRREZ LOZANO, J. F., y SÁNCHEZ ALARCÓN, I., "La memoria colectiva y el pasado reciente en el cine y la televisión. Experiencias en torno a la constitución de una nueva memoria audiovisual sobre la Guerra Civil", en *Revista HMiC: historia moderna i contemporània*, nº 3, 2005, pág. 151-161. Disponible en: <http://ddd.uab.es/pub/hmic/16964403n2005p151.pdf>; CASCAJOSA VIRINO, C., "La chica de ayer: memoria y desmemoria televisivas de la Transición Española", en *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 13, nº 3, 2012, pág. 260-275. Disponible en: <http://www.rehime.com.ar/escritos/documentos/idxalfa/c/cascajosa/Concepcion%20Cascajosa%20Virino%20-%20La%20chica%20de%20ayer.pdf>

Tradicionalmente, las narraciones de ficción se han vinculado con la diversión y el entretenimiento, de manera que se ha cuestionado su capacidad para trasladar interpretaciones válidas debido a la confusión entre lo real y lo imaginario. Actualmente se discute este axioma⁸: se ha constatado que la ficción no sólo adquiere el carácter de representación exacta para el público⁹, que la utiliza para informarse sobre aspectos desconocidos, sino que además en el caso de los relatos históricos, el pasado toma forma a partir de un conjunto de citas en las que se emplazan unos personajes reconocibles como simulacros coherentes.

El género histórico se ha cultivado desde los orígenes del cine y se ha trasvasado a su heredera, la pequeña pantalla. Como había pasado con la fotografía, el cine se presentó como garantía de veracidad y testigo de lo ocurrido. Las imágenes en movimiento reproducían la realidad con exactitud y sin mediación, pero no siempre el camarógrafo se encontraba en el lugar de los acontecimientos, así que las reconstrucciones se convirtieron en un recurso habitual. De esta manera, con un público acostumbrado a las reglas del nuevo medio, cuando se reclamó al cine que contara *historias*, de forma natural, se introdujeron argumentos y recreaciones del pasado.

De los tres tipos de film históricos enunciados por Robert Rosenstone (drama histórico, documental y cine experimental), sólo uno se basa en la ficción y se ajusta, por tanto, al objeto de estudio de esta investigación. El drama histórico, como género, presenta todas las características de un producto audiovisual dirigido al público generalista: la trama gira en torno a las motivaciones personales de los protagonistas, predominan las cuestiones sentimentales, hay primacía de la acción sobre la descripción o la reflexión, etc.¹⁰. Natalie Davis diferencia dos tipos de dramas históricos: aquellos que ponen en escena personajes o sucesos históricos reales perfectamente documentados (destacan los *biopic*) y los que se enmarcan en un periodo histórico concreto para que éste

⁸ Robert Niemi cuestiona los límites que permiten identificar la historia y la ficción en los relatos audiovisuales señalando que no sólo los documentales pueden ofrecer una *visión* del pasado (NIEMI, R., *History in the Media. Film and Television*, Ed. ABC-Clio, Santa Bárbara, 2006, pág. 21-23).

⁹ GROSS, L. y MORGAN, M., "Television and Enculturation", en FLETCHER, J. (ed.) *Broadcasting Research Methods*, Ed. Allyn & Bacon, Boston, 1985, pág. 221-234.

¹⁰ ROSENSTONE, R. A., *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Ed. Ariel, Barcelona, 1997, pág. 33-34.

Otra obra indispensable del mismo autor (*History on Film/Film on History*, 2005) ha sido editada en castellano recientemente: ROSENSTONE, R., *La Historia en el cine. El cine sobre la Historia*, Ed. Rialp, Madrid, 2014.

sirva de telón de fondo sobre el que se desarrollan las peripecias de personajes ficticios¹¹. Aplicando este esquema a las telenovelas chilenas, Constanza Mujica distingue entre las “históricas” (ensalzan a un héroe popular que se ofrece como modelo de comportamiento) y las “de época o pastiche”. Éstas últimas “retratan un momento del pasado pero sin incluir figuras históricas o hechos trascendentales. Se ambientan en el periodo y lo tematizan, pero sus personajes y anécdotas son ficticios y no están sometidos al rigor de un texto histórico”¹².

De acuerdo con esta clasificación, *La Señora* se incluiría en este segundo grupo, pero es necesario precisar el formato al que se adscribe. Desde el comienzo de su emisión, se relacionó a *La Señora* con el serial –también emitido por La 1 de TVE y producido por Diagonal TV- *Amar en tiempos revueltos* (La 1, 2005-2012), que supuso la consagración a escala nacional de la telenovela *indigenizada*; es decir, de la producida en España y adaptada a la idiosincrasia del público objetivo¹³.

Las similitudes temáticas entre las dos ficciones eran evidentes: una pareja de amantes debe enfrentarse a las convenciones sociales para mantener su relación en un marco espacio-temporal fácilmente reconocible por la audiencia. No obstante, el argumento de *La Señora* se inspira en la novela naturalista española del siglo XIX – concretamente en *La Regenta*, de Leopoldo Alas Clarín¹⁴-. Además, la productora pidió

¹¹ La clasificación de Natalie Davis se ha extraído de *El pasado en imágenes*, de Robert Rosenstone (pág. 47), pero debe mencionarse un interesante artículo de Natalie Davis en el que expone su posición respecto a las posibles relaciones entre el cine y la historia tras su participación como asesora en la película histórica *El regreso de Martín Guerre* (Vigne, 1982): DAVIS, N. Z., “Movie or Monograph? A Historia/Filmmaker’s Perspective”, en *The Public Historian*, vol. 25, nº 3, 2003, pág. 45-48.

¹² MUJICA, C., “La telenovela de época chilena: entre la metáfora y el trauma”, en *Cuadernos de Información*, nº 21, 2007, pág. 20-33. Disponible en: <http://cuadernos.uc.cl/uc/index.php/CDI/article/view/102>

¹³ Milly Buonanno toma este término del antropólogo Arjun Appadurai, especializado en temas como la modernidad y la globalización. Con el adjetivo *indigenizado*, Buonanno se refiere a las producciones nacionales que adoptan la temática, estructura y características formales de formatos estadounidenses para adaptarlos al público del país (BUONANNO, M., *El drama televisivo. Identidad y contenidos sociales*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1999, pág. 15-48).

Mar Chicharro realiza un interesante análisis de la apropiación de la telenovela latinoamericana por parte de las productoras españolas (CHICHARRO MERAYO, M. M., “Historia de la telenovela en España: aprendizaje, ensayo y apropiación de un género”, en *Comunicación y sociedad*, vol. 24, nº 1, 2011, pág. 189-216. Disponible en: http://www.unav.es/fcom/comunicacionysociedad/es/articulo.php?art_id=385).

¹⁴ Sobre la consideración de la obra de Clarín, véase ARANGUREN, J. L., *Estudios literarios*, Ed. Gredos, Madrid, 1976; o MARTÍNEZ TORRÓN, D., “El naturalismo de *La Regenta*”, en *Estudios de literatura española*, Ed. Anthropos, Barcelona, 1987, pág. 91-143. También disponible en la Biblioteca virtual Miguel de Cervantes: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/88686.pdf>

expresamente que el nuevo producto se ajustase a una periodicidad semanal y se concibiera para ser emitido en horario nocturno¹⁵. Estos elementos acercan a *La Señora* a las series producidas para las televisiones autonómicas en la década de los 90: *Rias Baixas* (TVG –televisión gallega-, 2000-2005), *Temps de silenci* (TV3 –televisión catalana-, 2001-2002), *Mirall trencat* (TV3, 2002). Como otros formatos *indigenizados*, el objetivo de estas series era fomentar la identificación de la audiencia al localizar tanto la acción como los temas tratados, en su entorno más inmediato y, de forma indirecta, reforzar el sentimiento de pertenencia a un grupo. Se debe tener en cuenta que estas producciones se realizaron en los idiomas regionales de las zonas de emisión.

El público nacional, al carecer de un ejemplo similar en la programación, asoció a *La Señora* con las miniseries producidas por Televisión Española en los años 80 y 90 (*Cañas y barro*, de Rafael Romero Marchent, 1978; *Fortunata y Jacinta*, de Mario Camus, 1980; *La Regenta*, de Fernando Méndez-Leite, 1995). Estas producciones, a su vez, repiten el modelo ensayado por las series británicas y estadounidenses durante la década de 1970. El éxito de algunas fue tan rotundo que se perpetuaron en las parrillas a través de sus secuelas: *Raíces* (*Roots* -ABC, 1977-; *Roots: the Next Generations*, -ABC, 1979-; *Roots: the Gift* -ABC, 1988- y *Queen* -CBS, 1993-).

Estas ficciones, en su mayoría adaptaciones de *best-sellers* o de novelas asentadas en el imaginario de las clases medias europeas o americanas, permitieron enlazar la tradición fílmica de carácter histórico con la producción televisiva¹⁶: adaptaron los esquemas argumentales del cine comercial de Hollywood y sintetizaron la buena factura cinematográfica con los modos de producción seriados de la pequeña pantalla¹⁷.

¹⁵ Entrevista personal realizada a Virginia Yagüe, autora de la idea original y coordinadora de guión (10 de abril de 2014).

¹⁶ Se ha optado por emplear “producción” para evitar aumentar la confusión existente entre “serie”, “miniserie” y “serial”. El criterio utilizado para delimitar los formatos es su periodicidad y el carácter cerrado del argumento. Así la serie y la miniserie tienen una periodicidad mínima de una semana mientras que el serial (telenovela) se emite de forma diaria. Las miniseries suelen basarse en un texto pre-existente y por ello, su duración se limita al tiempo de desarrollo de ese texto; por el contrario, las series se escriben para televisión y sus líneas argumentales pueden prolongarse en el tiempo e incluso, desaparecer para ser sustituidas por otras.

¹⁷ RUEDA LAFFOND, J. C., CORONADO RUIZ, C., y SÁNCHEZ GARCÍA, R., “La historia televisada: una recapitulación sobre narrativas y estrategias historiográficas”, en *Comunicación y Sociedad*, nº 12, 2009, pág. 177-202. Disponible en: <http://eprints.ucm.es/9807/>

Entre sus numerosas variantes, se encontraban las producciones de carácter *costumbrista*¹⁸ situadas en la Inglaterra de principios del siglo XX: *Downstairs, Upstairs* (ITV, 1971-1975) o *The Forsyte Saga* (BBC, 1967)¹⁹, entre otros. El formato sigue contando con el apoyo del público tal como lo demuestran *Retorno a Brideshead* (ITV, 1981) o la reciente *Downton Abbey* (ITV, 2010-actualidad) y la apropiación por parte de las productoras nacionales: *Gran Hotel* (Antena 3, 2011-2013), *Velvet* (Antena 3, 2014-actualidad).

Como características definitorias de estas series de época, se deben mencionar el interés por presentar nítidamente la división de clases, la especial atención dedicada a las tramas menores y, sobre todo, el énfasis en la ambientación de sus decorados y en la caracterización de los personajes. La propia realización contribuye a destacar estos elementos: se utilizan planos cortos y medios que muestran en pantalla los objetos cotidianos del pasado, se componen secuencias para recoger la actividad de los escenarios recreados, etc.

Según varios autores, en los casos en los que los tiempos de narración y enunciación son próximos, la utilización de estos mecanismos puede provocar en el espectador un sentimiento de nostalgia que favorece su identificación y resulta clave para el triunfo de la serie. Incluso, en determinadas producciones, se introduce un narrador en primera persona que rememora desde el presente los hechos vividos (Kevin Arnold en *Aquellos maravillosos años* –ABC, 1988-1993- o Carlos Alcántara en *Cuéntame cómo pasó*, adaptación española del formato)²⁰.

Cuando el espectador no ha conocido el periodo en el que se localiza la acción, se aprecia un interés en los detalles –vinculado al gusto y a la curiosidad por un pasado ya desaparecido- que puede generar una reacción emocional peculiar: los elementos externos –normalmente glamurosos- cautivan la imaginación del público conduciéndole a la idealización del pasado. No importa que haya guerras, desastres o tragedias porque la ficción siempre presenta algún hecho noble que dignifica ese periodo.

¹⁸ Rueda, Coronado y Sánchez utilizan el adjetivo “costumbrista” para referirse a las producciones históricas ambientadas en un marco espacio-temporal muy concreto: la Inglaterra victoriana y de entreguerras (*Ibíd.*, pág. 193).

¹⁹ Las dos series generaron otras derivadas: en el caso de *Downstairs, Upstairs*, se realizó una secuela que, con el mismo título, se ambientaba en la época de entreguerras (*Downstairs, Upstairs*, BBC One, 2010-2012), mientras que *The Forsyte Saga* contó con un *remake* (*The Forsyte Saga*, ITV, 2002-2003).

²⁰ RUEDA LAFFOND, J. C., y GUERRA, A., “Televisión y nostalgia. *The Wonder Years* y *Cuéntame cómo pasó*”, en *Revista Latina de Comunicación Social*, nº 64, 2009, pág. 396-409. Disponible en: <http://eprints.ucm.es/9806/>

De cualquier modo, al ser los personajes y las situaciones ficticios, el objetivo final de este tipo de series es conseguir la máxima verosimilitud en la recreación del periodo histórico. Sin embargo, cabe preguntarse hasta qué punto esta representación es fidedigna y no está condicionada por necesidades dramáticas, así como la posibilidad de extraer algún conocimiento histórico de la sociedad representada en las series de época. Este aspecto ha sido ampliamente discutido en relación a las películas históricas, pero sólo se ha abordado a través de estudios parciales de producciones para televisión.

Finalmente, *La Señora* fue una de las primeras producciones nacionales que contó con un sitio web desde el que se promocionó la serie y que sirvió, a la vez, como canal de comunicación con los seguidores. La introducción de esta nueva herramienta enriquece el presente trabajo en dos aspectos: en primer lugar, permite investigar sobre las repercusiones de la implantación de tecnologías de la información en el concepto de “audiencia”; y, en segundo lugar, asegura la obtención de opiniones reales -y no mediadas- de los procesos de recepción de la serie a través de los comentarios vertidos en el foro. El hecho de que se trate de un sitio web oficial no parece menoscabar el valor documental de esta fuente. Como se mostrará, los resultados obtenidos presentan un gran interés.

1. 2. Diferentes teorías sobre la Historia audiovisual.

El cuestionamiento de la capacidad del medio audiovisual para reflejar la Historia deriva, en realidad, del problema de la representación: hasta qué punto la realidad puede objetivarse, dónde empieza la reproducción, cuál es el límite de la mediación... Este tema ha sido ampliamente tratado incluso desde una perspectiva filosófica y debe señalarse que el debate se aviva con la aparición e incorporación de cada nueva tecnología.

Marc Ferro fue uno de los primeros investigadores que analizó las posibilidades de la interacción entre cine e Historia. Esta autor destaca la capacidad del medio audiovisual para crear imágenes y consolidar interpretaciones del pasado que pueden contravenir el discurso histórico oficial y ofrecer una versión alternativa²¹.

Actualmente existen dos posturas enfrentadas sobre la validez del cine como medio de conocimiento de la Historia. A favor, figuras como Robert Rosenstone²², Marc

²¹ FERRO, M., *Cine e historia*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1980; FERRO, M., *Historia contemporánea y cine*, Ed. Ariel, Barcelona, 1995 (re-edición ampliada del estudio de 1980); FERRO, M., *El cine, una visión de la Historia*, Ed. Akal, Madrid, 2008.

²² Véanse las obras de Robert Rosenstone citadas anteriormente.

Carner²³ o Patrick Vordereau²⁴. En España, sobresale la obra de Ángel Luis Hueso²⁵ y José María Caparrós²⁶. Estos autores consideran que los productos audiovisuales no sólo son un material histórico destacado –evidencian los intereses y las preocupaciones de la sociedad que los crea– sino que se convierten en fuentes secundarias para el estudio de la Historia. Montero y Paz inciden aún más en el carácter testimonial del medio audiovisual: “no hay divulgación [histórica] posible en el mundo occidental sin producciones audiovisuales difundidas a través de las pantallas: de cine, de televisión, de ordenador, de teléfonos móviles o de plataformas de videojuegos”²⁷.

Por el contrario, el grupo liderado por Pierre Sorlin²⁸ afirma que no es posible presentar la Historia, tal como la conocemos, a través del formato audiovisual porque la

²³ CARNER, M. C. (ed.), *Past Imperfect: History According to the Movies*, Ed. Henry Holt, Londres, 1995.

²⁴ VORDEREAU, P., *Film as History. History as Film*, Ed. Humboldt-Universität, Berlín, 1999.

²⁵ Ángel Luis Hueso es uno de los primeros investigadores de esta materia: su tesis doctoral *El cine, fuente histórica del siglo XX*, presentada en la Universidad Complutense en 1974, ya trataba las relaciones entre los productos audiovisuales y la Historia. Otros trabajos posteriores han profundizado en este tema: HUESO, A. L., *El cine y la historia del siglo XX*, Ed. Universidad Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1983; HUESO, A. L., *Los géneros cinematográficos (Materiales filmográficos y bibliográficos)*, Ed. Mensajero, Bilbao, 1983.

²⁶ La obra del profesor Caparrós Lera es muy extensa e incluye varios compendios sobre las relaciones establecidas entre cine e Historia: CAPARRÓS LERA, J. M., *Cine e Historia. una propuesta de docencia e investigación*, Ed. Proyecto A, Barcelona, 1981; CAPARRÓS LERA, J. M., *100 películas sobre Historia contemporánea*, Ed. Alianza, Madrid, 2004.

²⁷ MONTERO, J., y PAZ, M. A., “Historia audiovisual para una sociedad audiovisual”, en *Historia Crítica*, nº 49, 2013, pág. 159-183, p. 160. Disponible en: <http://historiacritica.uniandes.edu.co/view.php/815/index.php?id=815>

Julio Montero y María Antonia Paz son autores de diversas publicaciones en las que se estudia el valor del cine, ya sea como documento histórico en sí mismo o como vehículo para la representación de la Historia (MONTERO, J., “Fotogramas de papel y libros de celuloide. El cine y los historiadores. Algunas consideraciones”, *Historia contemporánea*, nº 22, 2001, pág. 29-66. Disponible en: [http://www.historiacontemporanea.ehu.es/s0021-](http://www.historiacontemporanea.ehu.es/s0021-con/eu/contenidos/boletin_revista/00021_revista_hc22/es_revista/adjuntos/22_03.pdf)

http://www.historiacontemporanea.ehu.es/s0021-con/eu/contenidos/boletin_revista/00021_revista_hc22/es_revista/adjuntos/22_03.pdf; MONTERO, J., “Travestir el pasado de presente: el cine histórico de ficción”, en *Image et manipulation. Les cahiers du Grinh (Actes du 6e Congrès International du Grinh, Lyon)*, Ed. GRIMH-LCE, Lyon, 2009, pág. 389-390; MONTERO, J., y PAZ, M. A., “Spanish Civil War in Televisión Española During the Franco Era (1956-1975)”, *Comunicación y Sociedad*, vol. 24, nº 2, 2011, pág. 149-197. Disponible en: http://www.unav.es/fcom/comunicacionysociedad/es/resumen.php?art_id=393; PAZ, M. A., “The Spanish Remember: Movie Audience during the Dictatorship of Franco, 1943-1975”, en *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 23, nº 4, 2003, pág. 357-374. Disponible en: http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/0143968032000126645?journalCode=chjf20#.U6G5YpR_s3l).

²⁸ SORLIN, P., *The Film in History: Restaging the Past*, Ed. Blackwell, Oxford, 1980.

conversión al medio resta rigor al estudio. La limitación temporal del relato a un metraje máximo impone el uso del montaje, una herramienta que no tiene equivalente en el texto histórico de carácter académico, y que facilita la condensación dramática, la metáfora, la alteración de ciertos sucesos o actitudes, etc. Para varios autores, el uso de estos mecanismos narrativos constituye el mayor escollo para considerar al medio audiovisual como transmisor válido del saber histórico hasta el punto de que Cartmell, Hunter y Whelehan hablan de “re-invención”²⁹.

Sin embargo, para aquellos que defienden el uso del cine o la televisión como fuente histórica, las reglas del lenguaje audiovisual no invalidan su discurso. Por el contrario, a través de recursos como la apelación directa a las emociones o la identificación del espectador con lo mostrado, el conocimiento histórico se hace más asequible y se acerca al gran público, que generalmente no consume libros de Historia. En una línea similar de pensamiento, se sitúa el historiador John Lewis Gaddis, que reclama para su disciplina la manifestación de las emociones y sentimientos que, tradicionalmente, se le han negado. La Historia se construye omitiendo las particularidades personales a fin de hacerla más accesible y legible, pero con esta eliminación, en realidad, se le resta eficacia³⁰.

Sin posicionarse en estos extremos, historiadores como David Blake Smith³¹, Natalie Zemon Davis³² o Elisa Garrido³³, que han colaborado en producciones audiovisuales, subrayan las diferencias sintácticas entre los dos formatos y valoran las posibilidades de análisis de ambos. Las experiencias en el campo audiovisual de la mayoría de ellos fueron desalentadoras porque se vieron condicionadas por factores económicos, comerciales y de producción, ajenos por completo al lenguaje audiovisual. En este sentido, Stephen Lacey, desmarcándose de esta postura, sí niega la posibilidad de una ficción histórica debido a la presencia y la fuerza de estas instancias externas.

²⁹ CARTMELL, D., HUNTER, I. Q., y WHELEHAN, I. (ed.), *Retrovisions: Reinventing the Past in Film and Fiction*, Ed. Pluto Press, Londres, 2001.

³⁰ GADDIS, J. L., *El paisaje de la historia. Cómo los historiadores representan el pasado*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2002, pág. 35 y 175-180.

³¹ BLAKE SMITH, D., “The (Un)Making of a Historical Drama: a Historian/Screenwriter Confronts Hollywood”, en *The Public Historian*, vol. 25, nº 3, 2003, pág. 27-44.

³² DAVIS, N. Z., *Op. cit.*

³³ GARRIDO, E., “Una película de romanos: *Ágora*, de Alejandro Amenábar. Asesoría y licencia histórica”, en DUPLÁ ANSUÁTEGUI, A. (ed.), *El cine de romanos en el siglo XXI*, Ed. Universidad del País Vasco, Vitoria, 2012, pág. 81-89.

Además, en el caso de la televisión, su inherente capacidad testificadora la inhabilitaría para construir relatos históricos válidos³⁴.

David Cannadine señala otras características propias de la televisión que son incompatibles con el discurso histórico: la formación en el medio audiovisual o “alfabetismo televisivo”, la concentración de estereotipos y al “poder de la imaginación”³⁵.

Dada la conjunción de todos estos factores, Abrash y Walkowitz concluyen que las ficciones históricas televisivas pueden ser propuestas atractivas, pero subversivas desde el punto de vista del rigor historiográfico³⁶.

Sin duda, la piedra de toque en la valoración de los productos audiovisuales como fuentes históricas secundarias es la equiparación de lo verosímil con la veracidad³⁷. Se acusa al cine y a la televisión de restringir la realidad a la apariencia: se presta especial atención a los elementos externos asociados a una época, pero se descuidan los aspectos característicos del momento histórico, los problemas estructurales o las coyunturas específicas. Lo importante es el envoltorio. En este ámbito, destaca el trabajo de Monterde, Selva Masoliver y Solà Argimbau en el que se cuestiona la validez del llamado “cine histórico”³⁸ en la medida en que se ve lastrado por criterios de espectacularidad, verosimilitud, rentabilidad, etc.

A pesar de lo expuesto, no se cuestiona la capacidad del medio audiovisual para configurar la forma de pensamiento y de comportamiento del individuo. Las propuestas difundidas desde las pantallas promueven el reconocimiento del espectador como miembro de un grupo con unas características sociopolíticas determinadas al que se asocia un universo simbólico de valores. A partir de ahí, el pasado histórico se construye desde la presencia –y ausencia- de determinados elementos, que son enunciados y debatidos a través de la historiografía académica, la memoria personal y las propuestas de

³⁴ LACEY, S., “Some Thoughts on Television History and Historiography: a British Perspective”, en *Critical Studies in Television*, vol. 1, nº 1, 2006, pág. 4-12. Disponible en: http://cdn.cstonline.tv/assets/file/user_92/s2.pdf

³⁵ CANNADINE, D. (ed.), *History and the Media*, Ed. Palgrave MacMillan, Londres, 2004.

³⁶ ABRASH, B. y WALKOWITZ, D. J., “Sub/versions of History: a Meditation of Film and Historical Narrative”, en *History Workshop Journal*, vol. 1, nº 38, 1994, pág. 203-214. Disponible en: <http://hwj.oxfordjournals.org/content/38/1/203.full.pdf>

³⁷ Natalie Davis: “Historical plausibility, *vraisemblance*, and historical understanding are the goals”. DAVIS, N. Z., *Op. cit.*, pág. 47.

³⁸ Según estos autores el cine histórico no puede considerarse un género porque las similitudes en la temática y el estilo no constituyen características diferenciadoras y exclusivas (MONTERDE, J. E.; SELVA MASOLIVER, M. y SOLÀ ARGIMBAU, A., *La representación cinematográfica de la historia*, Ed. Akal, Madrid, 2001, pág. 65-76).

los medios³⁹. La función de los *mass media* es indicar qué acontecimientos tienen la suficiente trascendencia como para incorporarse a la historia social del recuerdo⁴⁰; es decir, se busca una “objetivación de segundo grado” que refuerce ciertos aspectos colectivos⁴¹. De hecho, varios estudios han demostrado la fuerza del relato del cine de Hollywood para imponer una interpretación de la Historia norteamericana contemporánea⁴².

Como se ha visto, la bibliografía es extensa, aunque apenas hay estudios completos en castellano. Cabe destacar varios compendios, fruto de diferentes congresos o de las aportaciones individuales de diversos autores⁴³. Así mismo, existen numerosos artículos parciales centrados en aspectos muy concretos que se ejemplifican en series de televisión nacionales⁴⁴.

³⁹ EDGERTON, G. R., “Television as Historian. A Different Kind All Together”, en EDGERTON, G. R., y ROLLINS, P. C. (ed.), *Television Histories. Shaping Collective Memories in the Media Age*, Ed. University of Kentucky Press, Lexington, 2003, pág. 1-29; SALVADOR, V., “Discurso periodístico y gestión social de los conocimientos: algunas observaciones sobre didacticidad”, en *Anàlisi*, nº 28, 2002, pág. 107-120. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=241762>; FISCH, S., *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretative Communities*, Ed. Harvard University Press, Cambridge, 1980.

⁴⁰ BURKE, P., *Formas de historia cultural*, Ed. Alianza, Madrid, 2000; BURKE, P., “Cómo interrogar a los testimonios audiovisuales”, en PALOS, J. L., y CARRIO-INVERNIZZI, D., *La historia imaginada*, Ed. CEEH, Madrid, 2008, pág. 29-40. Disponible en: <https://bibliodiarq.files.wordpress.com/2013/10/1-burke-p-como-interrogar-a-los-testimonios-visuales.pdf>; KAES, A., “History and Film: Public Memory in the Age of Electronic Dissemination”, en *History and Memory*, vol. 2, nº 1, 2009, pág. 111-129. Disponible en: <http://www.jstor.org/discover/10.2307/25618592?uid=3737952&uid=2129&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21104306873353>

⁴¹ BERGER, P. L., y LUCKMANN, T., *La construcción social de la realidad*, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 1999.

⁴² TOPLIN, R. B., *History by Hollywood: the Use and Abuse of American Past*, Ed. University of Illinois Press, Illinois, 1996; ROLLINS, P. C. (ed.), *Hollywood as Historian: American Film in a cultural Context*, Ed. University Press of Kentucky, Kentucky, 1997; FRASER, G. M., *The Hollywood History of the World. From One Million Years B. C., to Apocalypse Now*, Ed. Fawcett Colombine, Nueva York, 1989.

⁴³ CAMARERO, G., HERAS, B., y CRUZ, V. (ed.), *Una ventana indiscreta. La historia desde el cine*, Ed. Ediciones JC, Madrid, 2008; LÓPEZ, F., CUETO ASÍN, E., y GEORGE, D. R., (ed.), *Historias de la pequeña pantalla. Representaciones históricas en la televisión de la España democrática*, Ed. Vervuert Iberoamericana, Madrid, 2009; IBÁÑEZ, J. C., y ANANIA, F. (ed.), *Memoria histórica e identidad en el cine y televisión*, Ed. Comunicación social, Sevilla, 2010; HUESO, A. L., y CAMARERO, G. (ed.), *Hacer Historia con imágenes*, Ed. Síntesis, Madrid, 2014

⁴⁴ GALÁN FAJARDO, E., “La representación de los inmigrantes en la ficción televisiva en España. Propuesta para un análisis de contenido. *El Comisario y Hospital Central*”, en *Revista Latina de Comunicación Social*, nº 6, 2006. Disponible en: <http://www.ull.es/publicaciones/latina/200608galan.pdf>; CHICHARRO MERAYO, M. M.,

En este sentido, la presente investigación pretende recoger la totalidad del proceso de creación: desde la génesis de la idea y su plasmación en imágenes hasta la recepción por parte del espectador. Mediante esta aportación metodológica, se puede afrontar el análisis de las ficciones históricas y la correcta evaluación de los elementos históricos incluidos en el discurso dramático, puesto que, indudablemente, en los relatos audiovisuales subyace una lectura histórica de los diferentes actores sociales que el espectador asimila y que contribuye, en algunos casos, a la formación y mantenimiento de estereotipos históricos sobre determinados agentes sociales y espacios pasados.

1. 3. Herramientas metodológicas y principales resultados.

Dos son los objetivos de esta investigación. En primer lugar, como ya se ha señalado, valorar la capacidad de los relatos televisivos para ofrecer una visión fidedigna del pasado y, en ese sentido, sus posibilidades de convertirse en un medio válido para la difusión de la Historia. Por otra parte, y de acuerdo con lo anterior, buscar y aplicar una metodología que, al tener en cuenta todos los elementos dramáticos e históricos, facilitase un análisis riguroso y eficaz que evitara resultados basados en especulaciones sobre cómo las series de televisión influyen en la interpretación de la Historia por parte de los espectadores.

Se parte de la hipótesis de que el pasado recreado por las series de época se ajusta más a las necesidades dramáticas impuestas a una producción televisiva que a la realidad histórica. El examen de los elementos constitutivos de *La Señora* y del proceso de recepción por parte del televidente, demuestra que el atractivo de este tipo de producciones reside en los conflictos humanos de los personajes, de manera que se tiende a reinterpretar el pasado en función de las historias personales mostradas en pantalla.

y GÓMEZ-GARCÍA, S., "Memoria de un golpe de estado televisivo: ficción histórica sobre el 23-F", en *Convergencia. Revista de Ciencias Sociales*, vol. 21, nº 65, 2014, pág. 219-245. Disponible en: <http://www.redalyc.org/pdf/105/10530175009.pdf>; MEDINA BRAVO, P., y RODRIGO ALSINA, M., "Análisis de la estructura narrativa del discurso amoroso en la ficción audiovisual. Estudio de caso: *Los Serrano* y *Porca Misèria*", en *Zer. Revista de estudios de comunicació*, vol. 14, nº 27, pág. 83-101, 2009. Disponible en: <http://www.ehu.es/zer/es/hemeroteca/articulo/analisis-de-la-estructura-narrativa-del-discursoamoroso-en-la-ficcion-audiovisual-estudio-decaso-los-serrano-y-porca-miseria/400>; CASTILLO HINOJOSA, A. M., SIMELIO SOLÀ, N. y RUIZ MUÑOZ, M. J., "La reconstrucción del pasado reciente a través de la narrativa televisiva. Estudio comparativo de los casos de Chile y España", en *Revista Comunicación*, vol. 1, nº 10, 2012, pág. 666-681. Disponible en: http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa4/052.La_reconstruccion_del_pasado_reciente_a_traves_de_la_narrativa_televisiva.Estudio_comparativo_de_los_casos_de_Chile_y_Espana.pdf

El presente trabajo se encuadra en el campo de los estudios culturales y de televisión que, desde las últimas décadas del siglo XX, abordan la interacción entre la Historia y los productos audiovisuales⁴⁵, sus diferencias sintácticas, sus narrativas y las posibilidades de convergencia para la transmisión de un correcto conocimiento histórico.

Actualmente, el estudio de los relatos audiovisuales se fortalece y enriquece con la incorporación de perspectivas teóricas y estéticas. De acuerdo con ello, este trabajo se divide en tres partes: la primera está dedicada a la génesis de la serie, la segunda recoge el análisis de sus elementos y la tercera se centra en la proceso de recepción por parte de los telespectadores. Se aborda, así, la investigación del contexto de producción y de recepción, el examen de la ficción como un discurso y la reflexión sobre la creación de sentido⁴⁶. A este respecto, se ha incluido un apartado –Lectura histórica- dentro del análisis de los personajes, en el que se trasciende las conclusiones derivadas del estudio cuantitativo para focalizar la atención en la representación de los diferentes colectivos a través de los caracteres de la serie y la interpretación de estos como modelos por el espectador que, posteriormente, incorporara el conocimiento adquirido o la imagen ofrecida al imaginario popular.

⁴⁵ CASETTI, F., y DI CHIO, F., *Análisis de la televisión*, Ed. Paidós, Barcelona, 1999; JOHNSON, R., *et al.*, *The Practice of Cultural Studies*, Ed. Sage, Londres, 2004; WHITE, N., y SCHWOCH, J. (ed.), *Questions of Method in Cultural Studies*, Ed. Blackwell, Malden, 2006; DEL ARCO BLANCO, M. A., “Un paso más allá de la Historia cultural: los *cultural studies*”, en ORTEGA LÓPEZ, T. M. (ed.), *Por una historia global. El debate historiográfico en los últimos tiempos*, Ed. Universidad de Granada, Granada, 2007, pág. 259-289.

Por otro lado, a pesar de no centrarse en las relaciones entre Historia y producción audiovisual, merece ser destacado el compendio dirigido por Francisco García García sobre el potencial de los diversos elementos configuradores del discurso audiovisual y sobre la significación de los relatos (véase GARCIA GARCIA, F. (dir.), *Narrativa audiovisual: televisiva, fílmica, radiofónica, hipermedia y publicitaria*, Ed. Laberinto, Madrid, 2006.)

⁴⁶ Francisco Zurián propone una metodología de carácter estético, basada en el análisis hermenéutico de las imágenes, en el que tenga cabida el estudio de género. Señala como aspectos fundamentales de este examen, la interpretación de las imágenes dentro de su contexto de creación, transmisión y recepción, la reflexión sobre los efectos de las prácticas visuales y la constitución de los productos audiovisuales como un discurso construido desde la subjetividad de un emisor y decodificador por un receptor también subjetivo (ZURIÁN HERNÁNDEZ, F. A., “¿Tiene la imagen género? Una propuesta metodológica desde los *gender studies* y la estética audiovisual”, en PACHECO RUEDA, M., VICENTE MARIÑO, M., y GONZÁLEZ HORTIGÜELA, T. (ed.), *Investigar la comunicación hoy. Revisión de las políticas científicas y aportaciones metodológicas. Simposio internacional sobre política científica en comunicación*, Ed. Universidad de Valladolid, Facultad de Ciencias Sociales, Jurídicas y de la Comunicación, Segovia, 2013, pág. 475-486, p. 476, 479 y 481).

A pesar de todo, las diferentes características de los aspectos examinados requerían la utilización de metodologías muy diversas (cuantitativas, cualitativas, análisis dramáticos o históricos, etc.) que han permitido establecer un diálogo entre esta primera parte y el resto de la investigación.

El principal objetivo de la primera parte era obtener información sobre el diseño de la serie elegida. Se pretendía hacer un esbozo de las prácticas de mercado más comunes: averiguar, por ejemplo, si existen condicionantes previos y de qué tipo, si la productora suele recibir el encargo de una cadena de televisión o si, por el contrario, no se ajusta a una demanda existente.

Como se ha expuesto, se considera que *La Señora* es una serie de época y como tal, ofrece una reconstrucción del pasado histórico; éste toma vida no sólo a través de los decorados y del atrezzo, sino también gracias a los personajes y a los conflictos que protagonizan. Estos aspectos resultan fundamentales en la creación de la verosimilitud, elemento a partir del cual el espectador determinará la calidad de la ficción. Por ello, se consideró clave incidir en su estudio frente a cuestiones relativas a la dirección y realización de la producción.

Se realizaron entrevistas en profundidad a la autora de la idea original y coordinadora del guión, Virginia Yagüe, y a una de las guionistas de la segunda y tercera temporada, María José García Mochales. Era necesario conocer cómo surgió el argumento de *La Señora*, cómo se decidió su trama principal, cuándo y por qué hubo tramas secundarias o subtramas adquirieron importancia en las dos últimas temporadas⁴⁷. Del mismo modo, se les preguntó por la construcción de personajes, por la referencia y asimilación de estereotipos asentados en el imaginario popular y por el sistema empleado para elegir a las figuras que se consideraron imprescindibles en una representación de la España de principios de siglo. Para determinar el peso de la Historia en la concepción de la serie, se hizo hincapié en las fuentes utilizadas como documentación en la escritura del guión y se incluyeron preguntas sobre los criterios de selección de los acontecimientos históricos mencionados en pantalla, así como sobre la función que se les asignaba.

La colaboración de un asesor histórico en esta serie constituye, en principio, una garantía de fidelidad al pasado. A través de un cuestionario abierto, Ángel Bahamonde-

⁴⁷ Pedro Gómez Martínez y Francisco García García elaboran un pormenorizado estudio sobre los tipos de guión desarrollados de acuerdo al formato de la producción televisiva. Son de especial relevancia los capítulos dedicados al serial y a la *dramedia*, término con el que se refieren a las ficciones realistas que combinan aspectos dramáticos y cómicos, género en el que se encontraría *La Señora*, serie objeto de esta investigación (GÓMEZ MARTÍNEZ, P., y GARCÍA GARCÍA, F., *El guión en las series televisivas: formatos de ficción y presentación de proyectos*, Ed. Universidad Francisco de Vitoria, Madrid, 2010).

catedrático de Historia Contemporánea en la Universidad Carlos III- aportó datos sobre su grado de participación en la elaboración de los guiones y sobre las medidas tomadas para dar credibilidad o rigor histórico a la ficción. También se abordó el tipo de bibliografía recomendada a los guionistas. En definitiva, se trataba de discernir si el asesor histórico constituye una pieza clave o no en la creación de estos relatos audiovisuales.

Por otra parte, durante el transcurso de esta investigación, se tuvo acceso a los documentos maestros que guían la serie, las conocidas como *biblias*. En estos textos de uso interno del equipo se describen los personajes, los escenarios y el desarrollo de las diferentes tramas⁴⁸. Las *biblias* fueron de gran utilidad para confrontar la información obtenida a través de las entrevistas y el producto final: algunos aspectos de la producción fueron edulcorados por los entrevistados, que también minimizaron la importancia de varios factores de decisión. Además, la lectura de las *biblias* permitió cotejar las modificaciones en líneas argumentales y personajes.

De igual manera, y como se ha mencionado, gran parte del éxito de las series de época se debe a la minuciosa puesta en escena que reproduce espacios conocidos por el público mediante fotografías o imágenes de otras producciones audiovisuales, ya sean documentales o de ficción. La calidad de la producción depende del grado de verosimilitud logrado, por lo que se realizaron entrevistas en profundidad a la directora de maquillaje y peluquería (Martha Marín) y al director de vestuario (Pepe Reyes). Ambos respondieron a las cuestiones relativas a la caracterización de los personajes. El director artístico (Marcelo Pacheco) aportó información relativa a la construcción de los decorados. En los tres casos, se consideró fundamental examinar los materiales empleados en su trabajo, sobre todo, desde el punto de vista histórico. Las proyecciones isométricas de los escenarios se han incorporado al texto del capítulo 3, *La forma (I): construyendo el ambiente. La dirección de Arte*, porque son esenciales para la comprensión de lo expuesto.

La labor de estos departamentos depende del presupuesto del que se dispone y debe responder a la idea preconcebida que la audiencia tiene sobre un determinado periodo histórico; por ello, conocer la opinión de estos profesionales respecto a los condicionantes externos de una producción resultaba especialmente interesante.

Como se verá, todos subrayaron la concepción de *La Señora* como un producto de entretenimiento supeditado, en última instancia, al seguimiento de la audiencia. Según ellos, su principal tarea es conjugar el rigor histórico exigido en una serie de época con el

⁴⁸ DOUGLAS, P., *Writing the TV Drama Series: How to Succeed as a Professional Writer in TV*, Ed. Michael Wiese Productions, Studio City, 2007, pág. 57-58.

atractivo imprescindible para un producto audiovisual de *prime-time*, dentro de un límite de económico.

Por último, en esta primera parte, se ha incluido el estudio de un aspecto exclusivamente audiovisual que demuestra la construcción dramática de *La Señora*: la banda sonora⁴⁹. De acuerdo con las palabras del compositor Federico Jusid, los temas musicales de la serie enfatizan el carácter lírico y épico de la trama principal (el amor imposible entre los dos protagonistas), pero, a la vez, responden al “espíritu de la época” y se ajustan tanto al espectro sonoro real de los años 20 y 30 como a las expectativas del público actual. De nuevo, la premisa es conseguir el equilibrio entre lo “real histórico” y la “ficción presente”.

La segunda parte de este estudio se centra en el análisis del producto, es decir, de la propia serie. El primer elemento que se debía examinar era la estructura de las temporadas y su emisión por parte de TVE. Paralelamente, se valoraron los datos de audiencia para calibrar el seguimiento de la serie y la influencia que éste tuvo en la creación de nuevas temporadas.

Como se observa en la tabla 1, la primera temporada, que consta de 13 capítulos, se programó la noche de los jueves, de 22:00 a 23:45, entre el 6 de marzo y el 29 de mayo de 2008. Alcanzó unos índices considerables de audiencia lo que provocó que TVE pidiera a Diagonal, la producción de una segunda y una tercera temporada⁵⁰.

Tabla 1. Datos de emisión de la primera temporada de *La Señora*.

Nº	Título	Fecha emisión	Duración	Espectad.	Share
1	Fiesta en la Casa Márquez	6 de marzo de 2008	1:15:13	3.640.000	19,8%
2	A escondidas	13 de marzo de 2008	1:09:00	3.276.000	17,9%
3	Duelo por el amor de Victoria	20 de marzo de 2008	1:02:46	2.425.000	17,2%
4	Reto a duelo	27 de marzo de 2008	1:10:38	3.179.000	17,3%

⁴⁹ Francisco Zurián incluye en su propuesta metodológica, el estudio de tres elementos: los profilmicos –el vestuario o la caracterización de personajes se aborda en este trabajo en los capítulos 4 y 8-, los fílmicos –planos, composición, movimientos y angulación de cámara- y los derivados del montaje y la postproducción. Entre estos últimos destacan la banda sonora –a la que se le dedica el capítulo 5- y los títulos de crédito –véase capítulo 6- (ZURIÁN HERNÁNDEZ, F., *Op. cit.*, pág. 482).

⁵⁰ De acuerdo con lo que se ha averiguado a lo largo de la presente investigación, inicialmente *La Señora* se concibió como un conjunto cerrado y conclusivo de 13 episodios. Ésta es una práctica habitual en la producción de series de televisión, a la espera de que el dictamen de la audiencia amplie los capítulos o clausure la producción.

Introducción.

5	Ángel y el secreto de Gonzalo	3 de abril de 2008	1:08:22	3.210.000	18,7%
6	La ordenación de Ángel	10 de abril de 2008	1:04:31	3.003.000	16,9%
7	La fiesta de cumpleaños	17 de abril de 2008	1:08:19	3.360.000	18,3%
8	Vía Libre	24 de abril de 2008	1:08:33	3.199.000	18,7%
9	Apasionado reencuentro	1 de mayo de 2008	1:07:05	2.622.000	17,2%
10	El voluntario	8 de mayo de 2008	1:02:49	3.177.000	17,6%
11	Anuncio de boda	13 de mayo de 2008	1:16:30	3.281.000	19,0%
12	Preparativos de boda	22 de mayo de 2008	1:11:11	3.577.000	20,9%
13	Mantener las riendas	29 de mayo de 2008	1:13:47	3.966.000	23,9%

Fuente: Elaboración propia a partir de los datos de audiencia de TN Sofres.

La segunda temporada se estrenó un año después del final de la primera. Está formada por 16 episodios emitidos la noche de los lunes, en horario de *prime-time*, entre el 1 de junio de 2009 y el 9 de noviembre (Tabla 2).

Tabla 2. Datos de emisión de la segunda temporada de *La Señora*.

Nº	Título	Fecha de emisión	Dur.	Espectad.	Share
14	Estado de sitio	1 de junio de 2009	1:16:13	3.538.000	19,0%
15	Los hijos de Yocasta	6 de junio de 2009	1:23:40	3.487.000	18,1%
16	Distancias evidentes	15 de junio de 2009	1:16:59	3.231.000	17,6%
17	Hasta que la muerte nos separe	22 de junio de 2009	1:20:59	3.131.000	17,8%
18	Deseo y arrepentimiento	29 de junio de 2009	1:22:08	3.198.000	19,2%
19	<i>Vanitas vanitatis et omnia vanitas</i>	6 de julio de 2009	1:25:37	2.974.000	18,7%
20	Cerco al corazón	13 de julio de 2009	1:11:58	2.960.000	19,4%
21	Heridas abiertas	7 de septiembre de 2009	1:20:46	2.706.000	16,7%
22	Loables acciones, aviesas intenciones	14 de septiembre de 2009	1:11:21	2.992.000	17,0%
23	El peso de la ley	21 de septiembre de 2009	1:15:51	3.113.000	17,5%
24	La delgada línea	28 de septiembre de 2009	1:24:28	3.289.000	18,2%
25	Secretos	5 de octubre de 2009	1:19:09	3.512.000	18,7%
26	Renuncias	12 de octubre de 2009	1:20:16	3.235.000	17,9%
27	Lo correcto	19 de octubre de 2009	1:17:13	3.613.000	18,8%
28	Más fuerte que el odio	26 de octubre de 2009	1:09:49	3.732.000	19,6%

29	El secreto	2 de noviembre de 2009	1:09:27	3.655.000	18,5%
30	Huida	9 de noviembre de 2009	1:08:08	3.876.000	19,3%

Fuente: Elaboración propia a partir de los datos de audiencia de TN Sofres.

La última temporada sólo cuenta con 9 episodios que se emitieron según terminó la segunda temporada, entre el 16 de noviembre de 2009 y el 18 de enero de 2010. Únicamente se detuvo la emisión una semana coincidiendo con el Año Nuevo (Tabla 3).

Tabla 3. Datos de emisión de la tercera temporada de *La Señora*.

Nº	Título	Fecha de emisión	Dur.	Espectad.	Share
31	El regreso	16 de noviembre de 2009	1:02:59	3.799.000	18,8%
32	Encuentro con el pasado	23 de noviembre de 2009	1:07:10	3.876.000	19,3%
33	La heredera	30 de noviembre de 2009	1:06:08	3.886.000	19,2%
34	Prometeo	7 de diciembre de 2009	1:09:01	3.364.000	19,3%
35	Sueños rotos	14 de diciembre de 2009	1:11:07	4.088.000	19,8%
36	Apuestas	21 de diciembre de 2009	1:09:26	4.349.000	21,5%
37	La cruda realidad	4 de enero de 2010	1:14:37	4.429.000	22,0%
38	Caso pendiente	11 de enero de 2010	1:17:54	4.638.000	22,6%
39	El secreto mejor guardado	18 de enero de 2010	1:14:41	5.207.000	25,3%

Fuente: Elaboración propia a partir de los datos de audiencia de TN Sofres.

A lo largo de esta investigación, se tuvo acceso al desglose en capítulos, un documento que se elabora a partir del resumen de las líneas argumentales de la *biblia* para medir y equilibrar el avance de las tramas en cada episodio. El cotejo de este texto con los datos obtenidos del análisis de la estructura de la serie evidenció que las temporadas se diseñaron con 13 episodios cada una, pero que, por razones ajenas a la productora, la segunda se alargó y absorbió los 4 primeros episodios de la tercera; de ahí su extraña duración. Esta modificación repercutió en la estructura formal de episodios posteriores, como se verá en el capítulo dedicado a la cabecera.

Se decidió incluir el examen detallado de este aspecto en la investigación debido a su valor como elemento distintivo de la producción. En la cabecera se condensa gran cantidad de información sobre el argumento y el estilo visual de la serie hasta el punto de que se convierte en su señal de identidad. Por otra parte, el uso de imágenes de archivo en las cabeceras de otras producciones similares (*Amar...* y *Cuéntame...*) denuncia su concepción como documentos con los que se pretende acercar el pasado histórico al grueso de la población.

Introducción.

Para comparar las cabeceras, se elaboró una ficha de análisis en la que se distinguían tres apartados principales (Ficha 1). En el bloque dedicado a las imágenes, se incluyó un campo descriptivo en el que se registraba qué es lo que se veía en pantalla (si la cámara mostraba a los actores o se centraba en los escenarios). Posteriormente, se indicaba el uso de imágenes de archivo y finalmente se reseñaba el modo en que se montaban los planos. En el apartado centrado en los títulos se consignaba el uso de mayúsculas o minúsculas, el color de la letra y la manera en que los títulos aparecían en pantalla. Un tercer aspecto que se tuvo en cuenta fue el empleo de otros elementos de diseño gráfico (mapas, flores, etc.).

Fue especialmente interesante el examen del montaje de las imágenes, la sobreimpresión de los créditos y el desarrollo los efectos puesto que, en algunos casos, se constató que se evocaba el pasado ya fuera envejeciendo las imágenes, usando una tipografía similar a la de la caligrafía antigua o imitando el movimiento de viejos aparatos de proyección.

Ficha 1. Ficha de análisis de la cabecera.

NOMBRE DE LA SERIE		
Imágenes		
Uso de imágenes procedentes de la ficción:		
• Actores	• Decorados	
Uso de imágenes de archivo		
Montaje de imágenes:		
• Corte	• Fundido	• Efecto
Títulos		
Letras mayúsculas/ Letras minúsculas		
Color de la letra		
Color de la sombra (si hubiere)		
Modo en el que se insertan los títulos:		
• Corte	• Fundido	• Efecto
Otros elementos de diseño (mapas, textos, flores)		
Modo en el que se insertan los elementos de diseño:		
• Corte	• Fundido	• Efecto
Orden en el que aparecen los miembros del equipo		

Fuente: Elaboración propia.

La Señora intenta ofrecer un retrato de la sociedad española durante un periodo histórico determinado: se muestran sus gentes, sus preocupaciones y su modo de vida. Durante el visionado atento de las más de 46 horas de ficción, se delimitaron, en términos generales, sus elementos constitutivos: personajes, tramas y escenarios. Posteriormente,

se tomó la escena -entendida como el conjunto variable de planos con unidad de tiempo y espacio- como unidad de análisis y, a partir de ella, se diseñó una ficha para crear una base de datos en las que se registró cada una de las escenas de los 39 episodios (Ficha 2).

El principal objetivo de la base de datos era hacer posible la cuantificación de la presencia y desarrollo de elementos narrativos –y en esa medida, sopesar su importancia en la serie-. Estos datos se han utilizado para corroborar las conclusiones arrojadas por el análisis dramático. Se consignaron varios campos que permitían identificar unívocamente las escenas según la acción que se desarrollara en pantalla, su localización, el tiempo de la acción (día/noche) y los personajes que intervinieran. Paralelamente, se registró el uso de música y la naturaleza de ésta. El examen de los datos de este campo permitió abordar el estudio de la banda sonora como elemento externo con significación dramática.

Ficha 2. Ficha de análisis de las escenas.

FICHA DE ESCENA		
Acción desarrollada en pantalla:		
Localización:		
Día	Noche	
Personajes presentes:		
Adscripción a trama:		
Amorosa	Negocios	Movimiento obrero/ Política
Música diegética	Música extradiegética	
REFERENCIAS HISTÓRICAS		
Acontecimientos mencionados		
Figuras históricas mencionadas		
Datos relativos a la vida cotidiana o costumbres		

Fuente: Elaboración propia.

Una vez concluida la descripción de la escena, se la adscribía a una línea argumental. Finalmente, se introdujeron tres campos que facilitaron el estudio de los elementos históricos incorporados al relato, y su utilización en la construcción de los personajes y tramas. El primero y el segundo de esos campos se dedicaron, respectivamente, a las menciones de acontecimientos y figuras históricas; el tercero recogía aquellos aspectos de la vida cotidiana que permitían recrear la época y caracterizar a los personajes.

Como media, durante la primera temporada, cada capítulo se dividió en 58 escenas; en la segunda temporada, el número descendió a 57; y se estableció en 55

Introducción.

unidades durante la tercera temporada. De manera que se analizaron un total de 2.218 escenas.

El examen de las tramas de *La Señora* ha sido especialmente arduo. En primer lugar, se carecía de la *biblia* de la primera temporada, de manera que se dedujeron las líneas argumentales basándose en la confrontación de las tramas delimitadas en el visionado con las señaladas en las *biblias* de la segunda y la tercera temporada. Como se puede observar en la tabla 4, predominan las historias relacionales y concretamente las que adoptan la forma del triángulo amoroso.

En segundo lugar, a pesar de que no figuraban en las *biblias*, fue necesario incluir dos líneas argumentales que recogieran las escenas centradas en la faceta empresarial de los personajes y las relativas a la situación de los obreros y a sus reivindicaciones. Como se puede apreciar en la tabla anterior, el equipo de guión estableció las tramas en función de los personajes y no de acuerdo a los conflictos o procesos históricos que representan. Se puede deducir, por tanto, que la estructura del relato depende de las posibilidades de desarrollo de las historias personales de estas figuras.

Tabla 4. Evolución de las tramas en *La Señora*.

PRIMERA TEMPORADA	SEGUNDA TEMPORADA	TERCERA TEMPORADA
Victoria- Ángel- Gonzalo Gonzalo- Irene- Catalina	Victoria- Ángel- Gonzalo	Victoria- Ángel- Gonzalo
		Carlota- Alonso- Antón
Negocios	Negocios	
Obreros	Obreros Ventura	Política
Encarna- Pablo	Encarna-Ventura	
Hugo- Isabel	Hugo- Isabel	Hugo- Isabel- Fernando
	Alicia- Salvador-Gonzalo	Alicia- Carlota Alicia- origen Gonzalo Salvador- Visi
Vicenta- Justo	Vicenta- Justo- Julio	Vicenta- Marcelina
	Rosalía	Rosalía

Fuente: Elaboración propia a partir del visionado, confrontación con las *biblias* de la segunda y tercera temporada y con la base de datos diseñada para el análisis de contenido de las escenas.

El mayor obstáculo fue el grado de imbricación entre las tramas, que dificultaba la adscripción de las escenas a una única línea argumental. De hecho, aunque la relación entre Victoria, Ángel y Gonzalo constituye el eje de narración fundamental, se distinguen otros personajes principales que participan de varias tramas dotando de continuidad a la serie. Por ejemplo, Alicia actúa como confidente de Gonzalo en la primera temporada; cuando sus intereses chocan, se transforma en enemiga del Marqués y se alía con

Salvador, con quien protagoniza una relación amorosa (trama Alicia-Salvador-Gonzalo); y, en la última temporada, renuncia a su amante (trama Salvador-Visi) y se centra en ejecutar su venganza contra Gonzalo (trama Alicia-Carlota y trama Alicia-origen Gonzalo).

Por su parte, Encarna, durante la primera temporada, se vincula con la lucha obrera gracias a su implicación en los proyectos de la escuela para mujeres y el dispensario médico (trama obreros), pero su principal objetivo es la relación con Pablo Márquez (trama Encarna- Pablo). Este, a su vez, es seducido por una amiga del Marqués como parte de la estrategia para controlar los negocios. La muerte de Pablo en la segunda temporada hizo necesario redefinir el personaje de Encarna que, ahora luchará por seguir ayudando a los obreros desde su nueva posición (trama obreros). Paralelamente, vive un romance con el anarquista Ventura (trama Encarna-Ventura). En la última temporada, la trama de los obreros confluye con la centrada en Encarna puesto que este personaje se convierte en la cabeza visible del movimiento republicano: la trama resultante se denomina *política*.

Esta confusión hizo necesario especificar los criterios de selección en las tramas relacionadas con los *negocios* y con los *obreros*. El objetivo de las escenas relacionadas con los negocios, durante la primera temporada, es demostrar que Gonzalo es el cacique de la región y que, como tal, controla las empresas y detenta el poder fáctico. Así, se incluyeron en este grupo: las escenas que recogían conversaciones entre los dueños de los negocios de la zona, las que desarrollaban la relación entre Hugo –heredero de los astilleros- y Gonzalo, y las relacionadas con la gestión de la mina de los Márquez. Se excluyeron aquellas centradas en la relación de Pablo y Bianca para computarlas dentro de la trama amorosa entre Pablo y Encarna, puesto que la italiana se convierte en un obstáculo fundamental para la relación entre los jóvenes.

Durante la segunda temporada, se adscribieron a la trama de los *negocios* las escenas referentes al boicot al negocio de los Márquez y las que recogían la relación de Gonzalo con la financiera inglesa y con los astilleros.

De acuerdo con estas premisas, en la tercera temporada, la trama de los *negocios* contenía todas las escenas en las que se desarrolla la relación de Gonzalo con Ángel, puesto que la misión del legado papal es firmar una serie de acuerdos económicos para la explotación de las tierras de la Iglesia. Sin embargo, se consideró la asociación de Ángel con el Marqués como un obstáculo de la trama amorosa de la serie, de manera que estas escenas engrosaron la línea centrada en el triángulo Ángel-Victoria-Gonzalo. Lo mismo sucedió con las relativas al estado financiero de la mina o a los acuerdos de Gonzalo con otras empresas para conseguir liquidez.

Respecto a la trama centrada en los obreros, se contabilizaron como escenas de este grupo, durante la primera temporada, las que recogían su situación, sus reivindicaciones y las medidas de presión puestas en marcha. Así mismo, también se incluyeron las escenas relativas a la escuela para las mujeres y al dispensario médico puesto que ambos proyectos permiten recrear las condiciones de vida de los obreros a principios de siglo. El personaje de Encarna sobresale por su implicación en estas tramas de manera que, en la segunda temporada, se decidió señalar como escenas relativas a los obreros, las vinculadas a las mejoras introducidas por Encarna en la mina. También se incluyeron las escenas en las que participaban los anarquistas, puesto que, a través de ellas, se caracterizaba una posición ideológica bastante extendida en la década de los 20.

Por último, en la tercera temporada, el desarrollo de esta trama gira en torno al personaje de Encarna como cabeza visible del Republicanismo. A través de la línea de los *obreros* se intenta mostrar el complejo panorama político e ideológico de los años 20; por ello, se cambió el nombre de esta trama para denominarla *política*.

El segundo elemento narrativo imprescindible en el análisis de la serie eran los personajes. Para su selección se tuvo en cuenta tanto en su grado de participación en las tramas como por su pertenencia a un grupo señalado como característico por el equipo de guión (burguesía, aristocracia, Ejército, Iglesia, obreros, criados, etc.)⁵¹. Una vez escogidos los más representativos, se procedió a su examen partiendo de la premisa de que todo carácter es el sujeto de la acción, el que la realiza o el que la padece: sólo a través de la actitud y el comportamiento de los personajes (aspectos externos), se puede deducir su mundo interior (su forma de pensar, sus sentimientos, los motivos que guían sus actos)⁵². Por todo ello, se prestó especial atención al objetivo dramático de los personajes, a las acciones y obstáculos a los que se enfrenta para alcanzarlo y, sobre todo, a la trascendencia de sus actos como medio de orientar al telespectador hacia una lectura histórica concreta sobre un grupo social o un momento del pasado determinado. Como se mostrará, a falta de otros textos (libros, documentos de investigación, películas, testimonios...), el personaje se convierte en símbolo para el televidente y, de esa manera, se integra en el imaginario colectivo de la población.

⁵¹ Como se ha mencionado, según los profesionales implicados en la creación de la serie, en el imaginario colectivo, existe un conjunto de figuras que el público asocia inequívocamente con los años 20 y 30, de manera que su inclusión en la trama era necesaria para dotar de verosimilitud a la producción. Esta división se hace explícita en la web de *La Señora* donde los personajes son clasificados según sean “De buena posición”, “Humildes y rebeldes” o miembros de “El servicio”.

⁵² FIELD, S., *El libro del guión. Fundamentos de la escritura de guión cinematográfico*, Ed. Plot, Madrid, 2002, pág. 19 y 24.

Finalmente, se estudió detenidamente la presentación y el final de los personajes, puesto que corresponden con los momentos de mayor significación en el relato. Además, se crearon tres campos en los que se recogieron de las referencias históricas introducidas en el relato con las que se relaciona a cada personaje y que sirven para caracterizarle.

Para concluir esta parte, se examinaron los escenarios cuya importancia era decisiva, puesto que de su reconstrucción dependía la verosimilitud y, en última instancia, la consideración de la serie como un producto de calidad por parte del público. Se eligieron tres decorados que destacaban por su minucioso acabado y que, además, estaban asociados a diferentes grupos sociales: la cocina, el casino y la taberna.

La vida del servicio de los Márquez se produce en la cocina, de manera que en este espacio tienen lugar la mayoría de las tramas menores -protagonizadas en muchos casos por los criados-. Por otro lado, como se ha comentado, la diferenciación que se establece entre cocina y planta noble denota la separación social vigente en España a principios de siglo: el personal de los Márquez comenta desinhibidamente, con la tranquilidad que les aporta saberse en una zona exclusiva, los comportamientos y las actitudes de los señoritos, de las clases altas. En la cocina tiene entrada lo popular, las pequeñas historias cotidianas.

El casino es el lugar donde se relacionan los miembros de la burguesía y de la aristocracia desde principios del siglo XIX. Se había convertido en un espacio de representación: el sitio donde acudía cualquier hombre que quisiera ver y ser visto. En sus salones no sólo se intercambian opiniones sobre asuntos de diversa índole –desde los temas más banales de la región hasta las preocupaciones de la actualidad nacional e internacional-, sino que también se entablaban amistades que fructificaban, frecuentemente, en asociaciones empresariales. De acuerdo con esta premisa, se esperaba que la trama de los negocios, se desarrollarse aquí.

La taberna es el equivalente al casino en las clases más humildes: el punto de reunión para obreros y personas humildes. En *La Señora*, la cantina comparte espacio con el colmado, de modo que, con la incorporación de la mujer a un ámbito mayoritariamente masculino, la taberna se transforma en un lugar de interacción para los dos sexos. Por otra parte, la principal función de la taberna es la de proporcionar un espacio donde puedan efectuarse reuniones políticas clandestinas; por lo que sirve de marco de acción a la trama política. La documentación histórica certifica que, efectivamente, estos locales fueron determinantes en la organización del movimiento sindical y en la difusión de las ideologías de izquierdas.

Los gráficos que acompañan a esta investigación revelan la adscripción de un decorado a una determinada trama. Este mecanismo facilita la comprensión de la serie al espectador puesto que éste es capaz de inferir qué línea argumental va a avanzar en función del escenario que se le presenta.

Además, el estudio de estos tres espacios permite demostrar la importancia que la reproducción de los más minios detalles tiene en la aceptación y seguimiento de la serie por la audiencia y, sobre todo, observar la subordinación de la realidad histórica a las necesidades dramáticas de la producción televisiva.

La tercera parte de la presente investigación está dedicada al estudio del proceso de recepción. De acuerdo con el principal objetivo de esta investigación, interesaba descubrir cómo percibían la serie los espectadores, hasta qué punto consideraban cierto lo mostrado y si esta lectura se incorporaba al discurso individuo sobre la realidad histórica.

Se debe subrayar que *La Señora* fue una de las primeras producciones españolas que se valió de las nuevas tecnologías para promocionarse: en el sitio web oficial implementado por RTVE, además de noticias sobre el argumento o los personajes, se permitía el visionado completo de cada capítulo y se ofrecían contenidos adicionales (vídeos de *making-off*, reportajes sobre la elaboración del vestuario, de los decorados, etc.). Las posibilidades de comunicación con el receptor aumentarían con la incorporación de las redes sociales, pero en el momento de emisión de la serie analizada (2008-2010), se descartó el uso de canales como Facebook o Twitter y únicamente se puso en marcha un foro.

La fecha de su creación -22 de mayo de 2009, coincidiendo con el estreno de la segunda temporada- y su mantenimiento hasta el 31 de marzo de 2011 -catorce meses después de la emisión del último capítulo-, confirman que el foro se concibió como una plataforma virtual en la que los seguidores pudieran intercambiar libremente opiniones sobre el desarrollo de la producción. Aunque era necesario estar registrado para publicar un comentario, la lectura no estaba restringida y la mediación de TVE fue mínima, de manera que las entradas cuentan con el valor añadido de no estar dirigidas y ser completamente espontáneas; por ello, el estudio del foro se convierte en una herramienta de investigación para conocer de primera mano la opinión y la valoración del público, incluso más fiable que los que los grupos de discusión o las entrevistas en profundidad.

Se analizaron los 5.423 comentarios publicados durante las tres temporadas de emisión⁵³ de forma independiente; es decir, cada uno se consideró un discurso autónomo

⁵³ En estas cifras se incluyen los dos mensajes registrados en el único tema del bloque abierto con motivo de la reposición de la serie en diciembre de 2012: “*La Señora*, de lunes a viernes a las 16:30h”. Actualmente sólo

elaborado con el propósito de plasmar las preferencias o aversiones ante el producto televisivo. Al escribir, el espectador trata de verbalizar su propia experiencia, de manera que la lectura tiene que ser sintomática: se debe valorar el contexto y en ningún caso, obviar los posibles significados implícitos⁵⁴. De este modo, el análisis de los comentarios arroja datos cualitativos mientras que el alto número de los mensajes incluidos en la muestra permite la elaboración de un análisis cuantitativo.

Se ha optado por transcribir las citas del foro de la forma más fidedigna posible, pero se han eliminado las faltas ortográficas y se han incluido signos de puntuación cuando éstos eran necesarios para la comprensión del texto. Se ha considerado que la expresión escrita es uno de los indicadores tanto del nivel cultural como del modo de vida de los participantes (giros lingüísticos de una zona geográfica determinada, jerga juvenil, abreviaturas propias del uso de las nuevas tecnologías de la información, etc.).

Se prestó especial atención a los mensajes que se referían a los elementos dramáticos de la serie y los que incidían en los aspectos históricos mostrados, ya que el objetivo último era comprobar la validez de las series de época como medio de difusión del conocimiento histórico y la integración en el imaginario popular de los personajes como símbolos de un colectivo. Destaca el alto número de comentarios centrados en la acción y el carácter de los personajes femeninos. Como se ha citado, existe un interés patente y un deseo expreso por parte de la productora de mostrar en pantalla la emancipación femenina: las mujeres de *La Señora* son personas independientes que luchan por realizarse por sí mismas sin supeditarse a las convenciones sociales que establecían la tutela del varón. El alto porcentaje de personajes femeninos sobre los masculinos y el contenido de algunos de los productos derivados de la serie apoyan esta idea⁵⁵.

Paralelamente, con la intención de realizar un perfil sociológico del seguidor de la serie, se elaboró una ficha con los datos personales que se pudieran deducir de cada uno de los participantes (Ficha 3). De este modo se podrían cotejar las características de los foreros con las del público objetivo de la primera cadena de Televisión Española y cuantificar objetivamente, a través de esta base de datos, la participación de los seguidores de la serie. Efectivamente, aunque los foreros apenas aportan información

este apartado permanece activo en el foro, de manera que los usuarios que lo deseen aún pueden participar en él (*Foro*, dentro del sitio web oficial de RTVE, <http://forolasenora.rtve.es/> [consulta 5 de julio de 2012]).

⁵⁴ Véase ANG, I., *Watching Dallas*, Ed. Methuen, Londres y Nueva York, 1985.

⁵⁵ Como se comentará en el capítulo 10 dedicado al análisis del foro, de acuerdo con los datos publicados en la web, más del 50% de los personajes que intervienen en la serie son mujeres y mediante pequeños documentales emitidos antes de los capítulos (*El papel de la mujer en los años 20*) se subrayó el proceso de emancipación de la mujer a principios de siglo.

Introducción.

íntima –lo que dificultó la extrapolación de los resultados obtenidos-, se certificó la aparición de un nuevo espectador mucho más activo, implicado en el proceso comunicativo en el mismo grado que el emisor puesto que elabora y crea nuevos productos derivados del texto que se le ofrece. No se realizó un estudio de la llamada *audiencia creativa*⁵⁶ porque sobrepasaba los límites impuestos a la presente investigación centrados en la interpretación e integración de los elementos históricos *recreados* en el bagaje cultural del individuo.

Ficha 3. Ficha de los participantes en el foro.

FICHA DE LOS PARTICIPANTES EN EL FORO					
Nick					
Fecha y hora de registro					
Foro de la firma					
Ubicación					
Hombre					Mujer
Edad aproximada (años)					
• 0-15	• 16-30	• 31-45	• 46-60	• 61-75	• 76-90
Profesión					
Número de intervenciones por hilo					

Fuente: Elaboración propia.

En definitiva, se aplica una combinación de metodologías (triangulación) que incluye entrevistas en profundidad (metodología cualitativa), análisis de la construcción dramática de la serie de carácter cuantitativo y cualitativo y finalmente, análisis de la recepción a través del foro. Esta variedad ha permitido obtener una visión global de la serie y atender a los aspectos claves de la misma: productores, producto, audiencia, etc.

Finalmente, se mostrará que existe constata una subordinación de la Historia a las necesidades dramáticas del medio audiovisual. El principal problema para determinar la validez de las producciones televisivas para transmitir el conocimiento histórico, deriva de la perfecta “recreación”, de *la puesta en escena*; es decir, en las ficciones históricas audiovisuales se prima la representación de los aspectos externos frente a los conflictos subyacentes, de manera que se ofrece una versión reducida y simplificada de la realidad histórica.

⁵⁶ Manuel Castells define como *creativa* a la audiencia actual porque considera que, debido a la expansión de las nuevas tecnologías, el espectador se ha dejado de ser un ente pasivo para involucrarse en la producción de contenido y significado. El receptor interpreta el mensaje según los códigos compartidos y teniendo en cuenta su propia experiencia como emisor, de manera que la creación de significado es ahora un proceso interactivo (CASTELLS, M., *Op. cit.*, pág. 184-85).

Tal como proponen los *cultural studies* en este tipo de investigaciones, es frecuente la apelación a los sentimientos y emociones del espectador para lograr la identificación y por esta misma razón, la utilización del presente para comprender mejor el pasado⁵⁷. Este recurso, propio del cine y de su heredera, la televisión, minimiza el componente crítico del relato. No hay que olvidar que, aunque tienden a conjugar el atractivo visual y el rigor histórico, el fin último de este tipo de producciones es el entretenimiento.

Por otra parte, la narración debe satisfacer a los diferentes tipos de espectador que componen la audiencia: desde el experto al apenas iniciado. Esto, sin duda, es un hándicap a la hora de establecer un nivel mínimo de precisión y de coherencia con el pasado.

Del mismo modo, el análisis del foro ha sacado a la luz las nuevas dialécticas surgidas de la expansión de Internet: ha surgido un *espectador-fan*, caracterizado por su participación, que ha hecho posible la ansiada interactividad y retroalimentación de los medios. Este seguidor, que se relaciona con otros a través de los espacios virtuales (comunidades de *fans*), contribuye tanto al enriquecimiento del producto inicial como a su éxito. La serie constituye, en muchos casos, un punto de partida para la indagación histórica, por lo que no debe descuidarse su correcta adecuación al pasado y debe profundizarse en la investigación de las posibles relaciones que se establecen entre lo audiovisual y la Historia.

⁵⁷ BUCKINGHAM, D., "Children and Media: a Cultural Studies Approach", en DROTNER, K. y LIVINGSTONE, S. (ed.), *Handbook of Children. Media and Culture*, Ed. Sage, Londres, 2008, pág. 219-236.

PRIMERA PARTE

HACIENDO HISTORIA.

Capítulo 2. El contenido: guionizando el pasado.

Cuando Diagonal TV afrontó el reto de *La Señora*, ya disfrutaba de una posición consolidada en el mercado de la ficción audiovisual gracias a los seriales producidos para la televisión regional catalana (*Laberint d'ombres*, TV3, 1998-2000; *Mirall trencat*, TV3, 2002, etc.) y, sobre todo, debido al éxito de *Amar en tiempos revueltos* (La 1, 2005-2012). Una de las guionistas de la telenovela de La 1, Virginia Yagüe, recibe el encargo de diseñar una nueva serie que necesariamente, debe cumplir cuatro requisitos: que la protagonista fuera una mujer, que la acción se situara en los años 20, que el formato fuera semanal, y que la producción se concibiese para ser emitida en horario de máxima audiencia.

Desde el principio, se plantea, por tanto, la creación de una serie de carácter histórico: se elige la década de 1920 porque es un periodo poco tratado en la ficción nacional y por su atractivo visual. Además, es una época con unos rasgos estéticos muy característicos, reconocibles por el grueso de la población gracias a las revistas ilustradas, la publicidad y, en menor medida, el cine histórico que recrea el cambio de siglo (Imagen 1).

Es el momento del llamado Estilo Internacional, Art Nouveau o Modernismo, que conjugó la idea de novedad, de modernidad, con el principio de libertad⁵⁸. Este movimiento, que propugnaba la integración de todas las disciplinas artísticas para producir la obra total, tuvo continuidad en el Art Decó⁵⁹, corriente desarrollada en los años recreados en *La Señora*. Desde el punto de vista de la ficción audiovisual histórica, puede

⁵⁸ El Art Nouveau fue un estilo de notable influencia, pero corto recorrido (desde 1890 al inicio de la Primera Guerra Mundial, apenas veinte o treinta años). Su momento de máximo esplendor coincidió con la celebración de la Exposición Internacional de 1900, en París. A pesar de su amplia implantación, adquirió formas diferentes según sus zonas de desarrollo: en Francia, Bélgica y España, se caracterizó por el uso de la línea curva, la riqueza de los materiales empleados y el detalle en los acabados, mientras que en Gran Bretaña y Austria, predominó la línea recta que dio lugar a composiciones geométricas. Curiosamente, se partió de las formas orgánicas de la Naturaleza para, curiosamente, terminar en la abstracción (Véase SEMBACH, K. J., *Modernismo*, Ed. Taschen, Colonia, 2007; o TORRENT, R., y MARÍN, J. M., "El Modernismo" en *Historia del diseño industrial*, Ed. Cátedra, Madrid, 2006, pág. 111-129).

⁵⁹ El Art Decó dominó el panorama artístico del periodo de entreguerras. La economía de medios que propugnaba se tradujo en una depuración de las líneas heredadas del Art Nouveau, del que también tomó su gusto por la ostentación. La influencia de las primeras vanguardias (constructivismo, futurismo, cubismo...) determinó la sustitución de la curva por el cubo como unidad de composición: las formas se volvieron regulares y simétricas, de aspecto claro. Estas características son evidentes en el diseño, tanto de la cabecera de *La Señora*, como en sus escenarios.

decirse que las manifestaciones de estos movimientos forman parte de los elementos glamurosos que contribuyen a la idealización del pasado por parte del espectador.

Imagen 1. Ilustraciones vinculadas al Art Nouveau.



Fuente: izda.: cartel de la obra de teatro *Gismona*, de A. Mucha (1894); arriba, portada de la revista *Ver Sacrum*, publicada por el grupo Secession vienés, adscrito al Art Nouveau (1897); abajo: cartel promocional del *Salón de los Cien*, de E. Grasset (1894); dcha.: cartel publicitario del Folies Bergère, de J. Chéret (1893).

Siguiendo las exigencias de la productora, Virginia Yagüe se remite a la novela realista de finales del XIX, heredera del Romanticismo. Toma como referente inmediato *La Regenta* de Leopoldo Alas Clarín hasta el punto que alude al proyecto como “el de la Señora”, apelativo que finalmente se convertiría en el título de la producción.

El carácter folletinesco determina la trama principal de la narración: el amor imposible entre una joven burguesa y un sacerdote. Es necesario incluir a un tercer personaje que se oponga a la relación de los amantes: el aristócrata-terrateniente. Como

se comentará más adelante, el uso del triángulo amoroso es muy frecuente porque da unidad a la serie y favorece su continuidad de las series al situar la historia de los enamorados (la consecución del objeto de deseo) por encima del resto de las tramas⁶⁰.

En su planteamiento, la relación entre los tres personajes se ajusta al rigor histórico: en una ciudad de provincias, a principios de siglo, es impensable que Victoria no se case con una persona de igual o mayor estrato social y la mejor alternativa para Ángel, el hijo menor de una familia humilde, es el sacerdocio.

La segunda línea argumental la constituye la evolución interna de la protagonista femenina. En un periodo marcado por la lucha por la emancipación de la mujer, Victoria consigue unas cotas de poder poco usuales, casi increíbles: se hace con el control de la mina y dirige el negocio familiar en detrimento de su hermano mayor, se enfrenta a la sociedad de la época y consigue que su relación extramatrimonial con un antiguo sacerdote termine siendo aceptada... En realidad, esta evolución del personaje no puede relacionarse con el movimiento feminista español durante el primer tercio del siglo XIX se articuló en torno a las asociaciones católicas de mujeres. Por ello, se consideró un instrumento de la derecha política y la Iglesia y fue calificado de irrelevante y burgués por las ideologías de izquierda⁶¹. En la serie, las reivindicaciones y la lucha de la protagonista adaptan las posiciones de los movimientos feministas anglosajones al contexto español, tal como se comprobará en el análisis del personaje.

Sus principales reivindicaciones se centraban en el reconocimiento de la mujer como sujeto político: como ciudadano, se reclamaba la igualdad de libertades y derechos en relación al varón. Para que esto se pudiera llevar a cabo era necesario cambiar la concepción de género decimonónica en la que se basaba el tratamiento de la mujer en el Código Civil español: el ideal femenino estaba construido sobre las ideas de hogar,

⁶⁰ Entrevista personal realizada a Virginia Yagüe, autora de la idea original y coordinadora del guión (10 de abril de 2014).

⁶¹ DÍEZ FUENTES, J. M., "República y primer franquismo: la mujer española entre el esplendor y la miseria, 1930-1950", en *Alternativas: cuadernos de trabajo social*, nº 3, 1995, pág. 23-40, p. 24. Disponible en: http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/5845/1/ALT_03_03.pdf

Las imágenes utilizadas por la propaganda de izquierdas demuestran la importancia del asociacionismo católico en el movimiento feminista en España. Pilar Salomón profundiza en el carácter anticlerical de estas críticas: SALOMÓN CHÉLIZ, M. P., "Beatas sojuzgadas por el clero: la imagen de las mujeres en el discurso anticlerical en la España del primer tercio del siglo XX", en *Feminismo/s*, nº 2, 2003, pág. 41-58. Disponible en: http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/2953/1/Feminismos_2_04.pdf

maternidad y familia; por ello, una vez contraído matrimonio, la mujer pasaba a estar tutelada por el esposo que tenía la potestad de disponer de su dinero⁶².

Hubo que esperar hasta la Segunda República para que las demandas feministas se vieran satisfechas: en la Constitución del 9 de diciembre de 1931, se aprobaba el voto femenino para mayores de 23 años, se prohibía la discriminación laboral (igualdad en la retribución, seguro de maternidad, etc.) y se regulaba el matrimonio civil y el divorcio.

Virginia Yagüe reconoce que volcó en la serie su interés personal por la reivindicación de la fuerza femenina: las mujeres de *La Señora* son combativas, no se doblegan ante las dificultades y, al mismo tiempo, destacan por los vínculos de solidaridad que establecen.

La burguesía liberal como fuerza dinamizadora de la sociedad a principios del siglo XX es otro aspecto histórico que la autora del guión deseaba abordar. En España, la aristocracia conservadora se enfrenta a esta incipiente nueva clase social y su confrontación se traduce en el conflicto del progreso contra la tradición.

Para facilitar el desarrollo de la serie en los años 20, se decide dividir el periodo histórico en tres etapas: situación previa al Golpe de Estado del General Primo de Rivera (1920-23), dictadura (1923-25) y decadencia y caída del sistema (1925-1931). La autora afirma que esta estrategia permitía que el pasado se convirtiera en una tercera línea argumental que, a pesar de permanecer en último plano, enmarcara y diera coherencia a todo el relato. Sin embargo, como se podrá ver a lo largo de este estudio, la adopción de esta estructura no fomentaba el carácter histórico de la ficción (no implicaba que se incluyeran más acontecimientos relevantes o que se ofreciera una visión más compleja del pasado), simplemente favorecía la planificación del recorrido de los personajes y de la evolución de las tramas, al mismo tiempo que hacía posible prolongar la narración en el tiempo en el que caso de que, como finalmente sucedió, se les solicitara⁶³.

⁶² BLASCO HERRANZ, I., "Ciudadanía femenina y militancia católica en la España de los años veinte: el feminismo católico", en BOYD, C. P. (ed.), *Religión y política en la España contemporánea*, Ed. Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid, 2007, pág. 187-207, p. 190, 195, 201.

Véase también NASH, M., "Identidad cultural de género, discurso de la domesticidad u la definición del trabajo de las mujeres en la España del siglo XIX", en DUBY, G. y PERROT, J. M. (ed.), *Historia de las mujeres. Tomo 8*, Ed. Tauros, Madrid, 1994, pág. 279-291.

El trabajo recogido por María Jesús Buxó i Rey remite a Andalucía y a las posesiones españolas en América, pero su lectura permite entender el fenómeno religioso en las clases sociales más humildes: BUXÓ I REY, M. J. (ed.), *La religiosidad popular*, Ed. Anthropos, Barcelona, 1989.

⁶³ Como ya se ha comentado, la forma de trabajo habitual en la producción de series de ficción, consiste en diseñar únicamente los 13 episodios que forman una temporada. A partir de su emisión y de la respuesta del público, se decide dar o no continuidad a la narración.

Elaborado y situado el punto de partida, comienza la fase de documentación que concluirá con la elaboración de la *biblia*. Como su nombre indica, éste es el documento maestro de la serie: en él se recogen las diferentes líneas argumentales y su evolución, se caracteriza a los personajes y se describen los espacios. La *biblia* es la carta de presentación que se ofrece a las cadenas de televisión⁶⁴; cuando una de ellas compra la idea, se acomete la articulación de las tramas y el desglose en capítulos.

La documentación de *La Señora* supuso entre seis y nueve meses de trabajo⁶⁵. Básicamente, la responsable de guión y su equipo se sumergieron en la lectura sobre la época histórica para poder trasladarla a la pantalla. Debe mencionarse que entre los guionistas, se encuentran licenciados en Historia que, dada su formación, pueden enfrentarse con mayores garantías a este tipo de retos. Además, la productora contaba con la ayuda de un asesor histórico, el catedrático de Historia Contemporánea Ángel Bahamonde, que supervisaba los guiones para que la ambientación fuera lo más exacta posible y se evitara cometer errores históricos fácilmente detectables por la audiencia. La participación de un historiador en la serie indica el empeño de la productora en mantener cierto rigor histórico, aunque el objetivo de la producción no fuera presentar los hechos más relevantes de ese periodo, sino ofrecer una historia de amor que tomara forma a través del mencionado triángulo.

Entre las funciones del asesor histórico se encontraba proporcionar información a los departamentos de ambientación y caracterización para lograr una definición exacta de la época y de los seres humanos que se movían en ella. La documentación incluía referencias bibliográficas de carácter general (por ejemplo, *Historia de España 1876-1939*, Ed. Cátedra), *links* y archivos gráficos que recogían trajes y peinados. La colaboración del asesor histórico fue determinante a la hora de recrear ciertos aspectos de una ciudad de provincias a principios de siglo (sobre todo, los relativos a las costumbres y la vida cotidiana), pero no se solicitó su ayuda en temas argumentales, de manera que, como el mismo asegura, su participación se restringió a los aspectos externos⁶⁶; precisamente, los que, como se ha explicado, se privilegian en la realización televisiva y de los que, de acuerdo a lo expresado por los seguidores en el foro, son tomados como garantía de calidad y, por ende, de veracidad.

⁶⁴ Martínez Gómez y García García destacan la importancia de la *biblia* en su trabajo sobre la elaboración y presentación del guión (MARTÍNEZ GÓMEZ, P. y GARCIA GARCIA, F., *Op. cit.*, pág. 33).

⁶⁵ Entrevista personal realizada a Virginia Yagüe, autora de la idea original y coordinadora de guión (10 de abril de 2014).

⁶⁶ Cuestionario remitido a Ángel Bahamonde, catedrático de Historia Contemporánea y asesor histórico de *La Señora* (7 de mayo de 2014).

En cualquier caso, no hay que olvidar que *La Señora* no es un documental histórico –ni siquiera un *biopic*–, es una serie de época en la que el contexto histórico no centra la acción, sino que es un fondo sobre el que se desarrolla el drama. Esto no implica que se descuide el trasfondo; por el contrario, éste debe quedar muy bien resuelto para que las acciones de los personajes de ficción no generen contracciones que pueden ser apreciadas fácilmente por la audiencia.

Para trabajar el marco histórico, se establecen unas fechas de inicio y de final y se hace un rastreo de los acontecimientos más significativos del periodo. Lógicamente, siempre hay que seleccionar y primar unos hechos sobre otros. El criterio que se aplica en ese caso son las posibilidades de dramatización del evento; es decir, se escogen los que puedan entremezclarse mejor con la trama y puedan involucrar a los personajes⁶⁷. Es evidente, por tanto, que lo histórico se supedita a lo dramático. Por ejemplo, la Guerra de Marruecos es un acontecimiento crucial e ineludible en una producción ambientada en la España de los años 20, pero es necesario que aparezca de modo sutil, así, en *La Señora*, Hugo de Viana se alista como voluntario y consigue ascender en el escalafón militar gracias a su comportamiento en África.

Las situaciones y acontecimientos históricos cobran vida a través de los personajes. De este modo, Vicenta permite mostrar en pantalla la ansiedad y la presión a las que se debían enfrentar las mujeres a principios de siglo. El matrimonio no era sólo una cuestión sentimental o emocional, sino que sólo a través de él la mujer adquiría un nuevo estatus jurídico (dejaban de estar tuteladas por el padre y pasaban a depender del esposo) y, sobre todo, social.

Al diseñar una serie histórica, lo más importante es que la emoción sea trasladable, que el espectador, por muy lejos que esté el periodo recreado, se sienta involucrado y empatice con los personajes, en primer lugar, y con las situaciones que viven, después. Es en este punto donde se produce la adecuación de la historia al drama: se escogen únicamente los elementos que puedan incorporarse a la narración pero, en ningún caso, estos pueden alterarse o dejar de ser coherentes con el espíritu de la época.

En *La Señora* se obviaron algunos aspectos que, sin embargo, fueron significativos a principios de siglo. Se optó por no situar la acción en zonas más avanzadas industrialmente donde el auge de la burguesía era mayor –como Bilbao o Barcelona–, para evitar tratar el espinoso tema de los nacionalismos, tan candentes en la actualidad nacional.

⁶⁷ Entrevista personal realizada a Virginia Yagüe, autora de la idea original y coordinadora de guión (10 de abril de 2014).

Las producciones con este tipo de contenido histórico se basan en la utilización del suficiente número de guiños para que los televidentes del presente se imbriquen en el pasado, pero sin que el resultado final resulte demasiado erudito⁶⁸. En el caso de *La Señora*, las citas históricas se redujeron en la segunda y tercera temporadas frente a la primera, porque TVE tenía miedo de que la audiencia, apabullada por dichas referencias, dejara de apoyar la serie⁶⁹.

El guionista debe encontrar el equilibrio entre la realidad histórica y el interés del público. En este punto se aprecian las diferentes concepciones que los profesionales audiovisuales y los historiadores tienen de este tipo de productos. Los guionistas defendieron que, aunque los conflictos de algunas subtramas se toman de noticias de periódicos, al plantearlos para la pantalla, se ajustan a la cosmovisión de la época; es decir, la educación de la mujer, la violencia de género o la eutanasia pudieron haber inspirado al equipo de *La Señora* que, aprovechando la coyuntura, los empleó para caracterizar a algunos personajes, pero en ningún momento, se permitió que la actuación de los personajes no se justificara en su propio carácter o en la actitud general de la sociedad del momento. Por ejemplo, a pesar de sus ideas políticas, Encarna anima a su hijo para que haga la Primera Comunión porque en la España de principios de siglo, no se concebía no ser católico practicante, ni siquiera se albergaba esa posibilidad como una forma de transgresión.

Sin embargo, el asesor histórico subrayó que, como se le indicó desde la productora, su trabajo estaba limitado por la lectura que desde el presente lleva a cabo el espectador: el pasado representado se corregiría para que se amoldara a los valores éticos, las normas sociales e incluso los criterios estéticos vigentes, factores en función de los cuales sería juzgado. Estas modificaciones incluían desde cambios en el peinado y en el maquillaje a la introducción de tramas menores poco probables en el momento histórico, pero perfectamente asimilables por el público de hoy en día. Ángel Bahamonde también señaló un ejemplo: afirmó que desaconsejó la creación de una relación lésbica en *Amar en tiempos revueltos* porque consideraba poco verosímil el modo en que se desarrollaba dentro del contexto histórico propuesto por la serie, pero que el equipo de Diagonal TV replicó que ese era un anacronismo perfectamente calculado y zanjó el tema. Se pensaba en la audiencia, no en la Historia.

⁶⁸ Cuestionario remitido a Ángel Bahamonde, catedrático de Historia Contemporánea y asesor histórico de *La Señora* (7 de mayo de 2014).

⁶⁹ Entrevista personal realizada a María José García Mochales, guionista de la segunda y tercera temporada (28 de febrero de 20).

Efectivamente, como se verá a lo largo de esta investigación, el interés y el atractivo de la ficción priman sobre la realidad histórica, de manera que se trasladan temas que preocupan a la sociedad actual a la recreación del pasado: los personajes viven situaciones que sólo se podrían experimentar en la sociedad actual, lo que se traduce en una falta de coherencia y resta, en ocasiones, credibilidad al relato.

Existen otros aspectos que deben adecuarse y con los que se es más transigente. Es el caso de la expresión oral. Los personajes de una serie de época no hablan como se hacía en ese momento. Se adapta su lenguaje para que éste contenga ciertos giros característicos que contribuyan a transportar al espectador en el periodo de la ficción, pero que, al mismo tiempo, le resulten asequibles. Es un trabajo arduo para los guionistas que, en primer lugar determinan los diferentes grupos sociales que protagonizan la narración, después establecen los niveles de habla y finalmente, antes del rodaje, reproducen y graban los diálogos para comprobar que son adecuados.

La creación del personaje es fundamental para el éxito de este tipo de ficciones audiovisuales: su forma de pensar y de comportarse condicionan la credibilidad del relato puesto que, en última instancia, éste debe ser un retrato fidedigno de una época pasada. Que la mayoría del público objetivo no haya conocido ese periodo, no exime a los responsables de la producción de ajustarse a una serie de parámetros. Por el contrario, en ciertas ocasiones, dificulta su trabajo porque deben considerar lo que “el público cree que fue”. De este modo, al diseñar el universo de *La Señora*, el equipo de guión sopeso que personajes-tipo eran imprescindibles: nadie se imagina los años veinte sin un anarquista, sin un militar conservador o un aristócrata.

A partir de ellos, se construyen las tramas: la pregunta, en términos dramáticos, es “¿qué conflicto puede tener una señorita burguesa de provincias?, ¿qué le impide conseguir lo que desea?”. Empleando este esquema, se incluyen personajes que puedan interactuar con otros y, en una serie histórica -como se ha comentado- además se les hace participar en acontecimientos relevantes documentados. No se crea el personaje tomando como punto de salida un hecho determinado, sino que la Historia se filtra por el tamiz de la narración. En la segunda temporada, se incorpora a *La Señora*, Fernando Alcázar. Este militar, que participó junto a Hugo en el desembarco de Alhucemas, cumple una doble misión: por un lado, encarna en pantalla una realidad histórica –un sector del Ejército, durante la dictadura de Primo de Rivera, que era partidario del establecimiento de la república como forma de gobierno-; y, en menor medida, se inserta en la serie porque permite desarrollar una nueva faceta tanto de Hugo como de Isabel –por sus ideas, se

configura como el oponente de Hugo y, al convertirse en el amante de Isabel, la complementa enriqueciendo el mapa amoroso de la obra-.

Es cierto que, en principio, los personajes responden a estereotipos. Son ideas muy esquemáticas asociadas a una manera de comportarse que, por su amplia y profunda implantación, se reconocen fácilmente y son decodificadas e interpretadas automáticamente por la audiencia. Los guionistas defienden el uso inicial de los estereotipos aunque consideran un error trabajarlos en bloque: “el comunista”, “el facha” y “el anarquista” son una solución de urgencia, deben crecer para que la ficción histórica no caiga en el maniqueísmo. En este sentido, se trató de subrayar la trayectoria vital de estos personajes para que fuera comprensible su evolución ideológica, pero -de nuevo- los datos no pueden enumerarse en pantalla, hay que conseguir que, mediante sus acciones y sus palabras, el personaje declare su posición. El peligro subyace en que, como consecuencia, su ideología quede desdibujada y su comportamiento resulte equívoco. Pablo Márquez ejemplifica esta situación: se le presenta desde sus simpatías al comunismo, después se le adscribe al socialismo, y finalmente su coqueteo con el incipiente fascismo –se vincula el movimiento a la figura del artista Tommaso Marinetti- concluye en una militancia activa. Esta transición, natural para el equipo de guión, se traduce en confusión en el espectador. Si bien es verdad que el carácter de drama romántico de *La Señora* facilita que se minimice la importancia de estos aspectos.

Un segundo ejemplo de esta práctica es el uso de las parejas de Encarna. Las relaciones que mantiene con un fascista, un comunista y un anarquista permiten la verbalización de las ideas del personaje femenino, la definen por oposición o por similitud. Además, añaden otra función: surten de conflictos emocionales a la serie.

Este mismo mecanismo se pone en marcha durante la tercera temporada, cuando gran parte de la acción pivota alrededor de Encarna: el lugar que ella ocupa en la oposición política proporciona la excusa para recrear el convulso panorama ideológico de la época.

Debido a sus índices de audiencia, enseguida se pidió a Diagonal TV que diera continuidad a *La Señora*. La alternativa más plausible era abordar la siguiente etapa de las tres en que previamente se había dividido la dictadura de Primo de Rivera. Inmediatamente, se empezó a trabajar con la perspectiva de llevar la ficción hasta la proclamación de la Segunda República. Sin embargo, la trama principal – el amor imposible entre Ángel y Victoria- había sido proyectada para resolverse en 13 episodios, de manera que estaba muy avanzada y era preciso detenerla sin que se perdiera la tensión dramática. Se optó por desarrollar aquellos personajes que tenían una fuerte base

dramática: es el caso referido de Encarna o el de la trama asociada al origen del Marqués de Castro. Gonzalo deja de ser el personaje que Virginia Yagüe había diseñado para convertirse en un impostor, un don nadie que había llegado a formar parte de la aristocracia; para ello, se le construye una nueva biografía, que se comercializará en forma de novela impresa –*El Marqués*–.

Por el contrario, hay elementos introducidos por los guionistas que no contaron con el apoyo del público. Se planteó una nueva historia de amor prohibido como una posible vía de desarrollo para la secuela de *La Señora*, pero los guionistas creen que, al reproducir el esquema del triángulo amoroso de los protagonistas, careció de la fuerza necesaria para interesar a la audiencia⁷⁰. Además, durante la grabación de los episodios finales de la serie, se comunicó al equipo que el *spin off* se localizaría en Madrid y que contaría con otras tramas principales de manera que no era necesario crear personajes que permitieran enlazar las dos producciones. Esta idea, a juicio de Virginia Yagüe, fue la más adecuada: tomando como metáfora un libro, la historia de *La Señora* debía cerrarse para empezar la lectura de *La República*.

Como ha quedado demostrado a lo largo de estas páginas, el trabajo del equipo de guión es muy intenso y abarca varios ámbitos. Al carecer de documentalistas, el trabajo de los guionistas incluye la búsqueda de información histórica, si bien cuentan con la ayuda del asesor. La recogida de documentación sienta las bases para la creación de un entorno y unos personajes verosímiles con los que la audiencia pueda sentirse identificada.

En el caso de una serie de época, se añade la dificultad de que gran parte de su atractivo –y consecuentemente, su aceptación y éxito- descansa sobre una cuidada recreación. En ese sentido, aunque no es necesario ceñirse por completo a la Historia porque ésta no constituye el centro de la narración, es imprescindible fijar la trama principal con elementos representativos del momento histórico y hacerlo desde el máximo respeto. El pasado cobra vida a través de los personajes y de las situaciones en las que se ven involucrados, pero la dramatización de los hechos –la conversión del pasado histórico en un conflicto argumental- debe ser coherente con lo que realmente sucedió y con la forma de pensar y de actuar de la época. A pesar de todo, en muchas ocasiones, el trasfondo histórico no deja de ser una disculpa para hablar de problemas del presente.

⁷⁰ Tanto Virginia Yagüe como María José García Mochales se mostraron su malestar respecto a la introducción de esta trama menor. Según su opinión, los personajes que la protagonizaban, tratados individualmente, resultan atractivos, pero se desperdició su potencial en una trama forzada que únicamente parecía responder al deseo de TVE de prolongar la serie (entrevistas realizadas el 28 de febrero y el 10 de abril de 2014).

Es en estos puntos de fricción donde resulta decisivo el compromiso del equipo implicado en la producción por establecer un equilibrio entre la realidad histórica y el atractivo de la serie. Una combinación que, en gran medida, se ve condicionada por un tercer factor: el presupuesto económico.

Capítulo 3. La forma (I): construyendo el ambiente. La dirección de Arte.

El trabajo de la dirección de arte, el vestuario y la peluquería es fundamental para conseguir la verosimilitud de las ficciones históricas: el marco espacio-temporal se concreta en los escenarios sobre los que se mueven los personajes –perfectamente caracterizados a través de la ropa y el peinado-. La unión de estos elementos debe facilitar que el espectador *entre* en la trama, que se vea trasladado a la época y sea capaz de empatizar con lo mostrado. Cualquier fallo puede romper la apariencia de realidad, de forma que el público sea consciente que se encuentra frente a un artificio.

Marcelo Pacheco, el director de arte, fue uno de los primeros en incorporarse al proyecto de *La Señora*. Como la autora del guión, Virginia Yagüe, había trabajado con Diagonal TV en *Amar en tiempos revueltos* (La 1, 2005-2012). Ésta fue su primera aproximación a la ficción histórica puesto que, hasta ese momento, había trabajado en series cuya acción se desarrollaba en el presente (*Al salir de clase* –Telecinco, 1997-2002- *Living Lavapiés* –Tele Madrid, 2002-, *El auténtico Rodrigo Leal* –Antena 3, 2005-...). Al principio asumió las labores del diseñador de producción puesto que no se limitó a la construcción y atrezzo de los escenarios sino que, junto al primer director de la serie, Lluís Güell⁷¹, determinó el carácter de la producción; es decir, a partir del guión, decidieron qué aspectos dramáticos se podían enfatizar y cómo hacerlo⁷². De hecho, Marcelo Pacheco tuvo acceso al primer proyecto de *La Señora* en el que la trama giraba en torno a un astillero de Cantabria.

Llevar esta idea a la pantalla requería un enorme presupuesto que sobrepasaba la cantidad asignada al proyecto por TVE. Por ello, se optó por transformar la empresa de los Márquez en una explotación minera de hierro. Aunque, esta apreciación se explicita varias veces en los primeros episodios, la mayoría de las localizaciones se encontraban en Asturias y la fuerza de la vinculación entre esta zona y la extracción de carbón es tan fuerte, que se decidió obviar la materia que se extraía del negocio familiar e incluso se favoreció, a través de la caracterización de los personajes, que el espectador dedujera que se trataba de una explotación de carbón. Es más, en el último capítulo, los mineros, en señal de respeto, depositan sobre el féretro de Victoria, trozos de este mineral. Por otra

⁷¹ Lluís María Güell abandonó el proyecto tras la primera temporada. Sus funciones fueron asumidas por Jordi Frades, quien ejerció como director general de la serie durante la segunda y tercera temporada.

⁷² De acuerdo con Chion, el diseñador de producción es el creador visual del conjunto de la película: interviene en la fotografía, el diseño de vestuario, etc. Su trabajo, por lo tanto, sobrepasa al del director de arte que, tradicionalmente, sólo se ocupa de los decorados (CHION, M., *El cine y sus oficios*, Ed. Cátedra, Madrid, 1996, pág. 148).

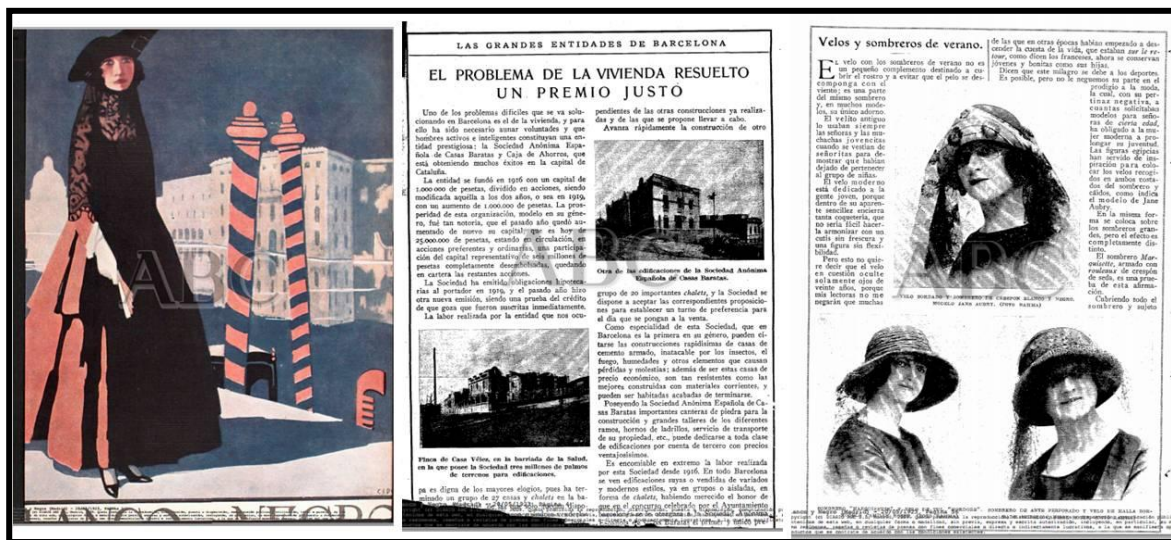
Haciendo historia.

parte, la figura del minero de carbón forma parte del imaginario colectivo de gran parte de la población española: se sabe dónde y cómo se desarrolla su trabajo, cuáles pueden ser sus herramientas y su aspecto externo.

Diagonal TV apostaba por hacer de *La Señora* una serie muy “fresca, dinámica”, centrada en el ambiente burgués de la protagonista⁷³. El estilo ecléctico característico de los indianos favorecía la belleza estética de la serie. Sin embargo, tras varias conversaciones, desde el diseño de producción, se sugirió que se subrayaran las diferencias entre los estratos sociales que ya aparecían en el guión, porque así se reforzaba la carga dramática y se conseguía que las desigualdades entre grupos reprodujeran, a mayor escala, los problemas que imposibilitaban la relación entre Victoria y Ángel.

Como director de arte, la principal labor de Marcelo Pacheco fue confeccionar visualmente el universo en el que se desarrollaba la trama: debe dotar de geografía física a un lugar imaginario y tratar de plasmar en pantalla una coyuntura histórica determinada⁷⁴.

Imagen 2. Documentación: revista ilustrada *Blanco y Negro* (Madrid, 20 de enero de 1923).



Fuente: Hemeroteca ABC (<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca>).

De nuevo, la documentación se presenta como un requisito imprescindible. En este caso, se recurrió a revistas ilustradas (*Blanco y Negro*⁷⁵) y a revistas especializadas en

⁷³ Entrevista personal realizada a Marcelo Pacheco, director de Arte (22 de mayo de 2014)

⁷⁴ Sobre la creación de espacios en el cine, ya sean físicos (decorados) o imaginarios (fuera de campo), véase TORÁN, L. E., *El espacio en la imagen*, Ed. Mitre, Barcelona, 1985.

⁷⁵ La revista *Blanco y Negro* fue editada por el grupo ABC entre 1891 y 2005.

decoración (*La construcción moderna*⁷⁶). Las publicaciones antiguas permitían conocer de primera mano las preocupaciones, los intereses y los modos de vida de la época (Imágenes 2-3).

Imagen 3. Documentación: revista *La construcción moderna* (Madrid, 18 de enero de 1928).



Fuente: Hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional (<http://hemerotecadigital.bne.es/index.vm>).

Por otra parte, la investigación se completó con el estudio de corrientes artísticas del momento (Art Nouveau y Art Decó como representantes de la vanguardia; neoclasicismo e historicismo como corrientes más conservadoras). Finalmente, la construcción de los decorados exigió el manejo de información técnica de carácter arquitectónico: plantas de casas solariegas, edificaciones de indianos, elementos decorativos, distribución de los espacios, etc.

Se visionaron algunas producciones audiovisuales ambientadas en el mismo periodo (la mencionada serie *Downstairs, Upstairs* –ITV, 1971-1975- o la película *La edad de la inocencia* –M. Scorsese, 1993-) como ejemplo de la forma de realización que el director quería llevar a cabo, pero no se tomaron estas producciones como fuente de inspiración para recrear los espacios porque se consideró que retrataban otro tipo de sociedad con características diferentes. En este sentido, se prestó mayor atención a los testimonios de españoles nacidos en las primeras décadas del siglo.

⁷⁶ Subtitulada “Revista quincenal de Arquitectura e Ingeniería”, *La construcción moderna* fue la publicación más prestigiosa del ámbito profesional de la arquitectura en España. Se editó desde 1903 hasta el estallido de la Guerra Civil.

Paralelamente a este proceso, se desglosó el guión para averiguar el número de espacios necesarios. Los escenarios de *La Señora* se construyeron basándose en los personajes que los habitaban⁷⁷: Victoria es una mujer avanzada a su tiempo, libre de prejuicios, capaz de superar las convenciones sociales, alegre, llena de vida, bohemia e intelectual; su casa debe ser luminosa, en ella deben fluir las estancias. Su familia son indianos, nuevos ricos, han hecho fortuna en América, son emprendedores; lo más habitual es que se construyeran una casa de nueva planta en la que incorporaran comodidades como calefacción o cocina de carbón, que respondiera a los criterios higienistas de principios de siglo y a la vanguardia estética⁷⁸.

Por el contrario, el Marqués de Castro representa a la aristocracia de cuna: vive en un palacio, en una casa solariega, con blasón en la entrada que resalta la importancia del apellido. Es un hombre culto, con buen gusto, pero muy conservador- incluso a veces tiene comportamientos retrógrados o castradores-: el espacio tiene que ser clásico, muy austero, refleja el inmovilismo de su propietario, el estatismo. Además, la relación de Gonzalo con su esposa no es satisfactoria: el palacio se contagia y es deprimente, sofocante, con un punto fantasmagórico.

Empleando un símil artístico, la Casa Márquez se inunda con la luz de Sorolla mientras que el Palacio de Castro presenta las sombras de Zuloaga⁷⁹. La primera está llena de brillos, de colores vivos mientras que en la segunda los tonos son oscuros (Imagen 4).

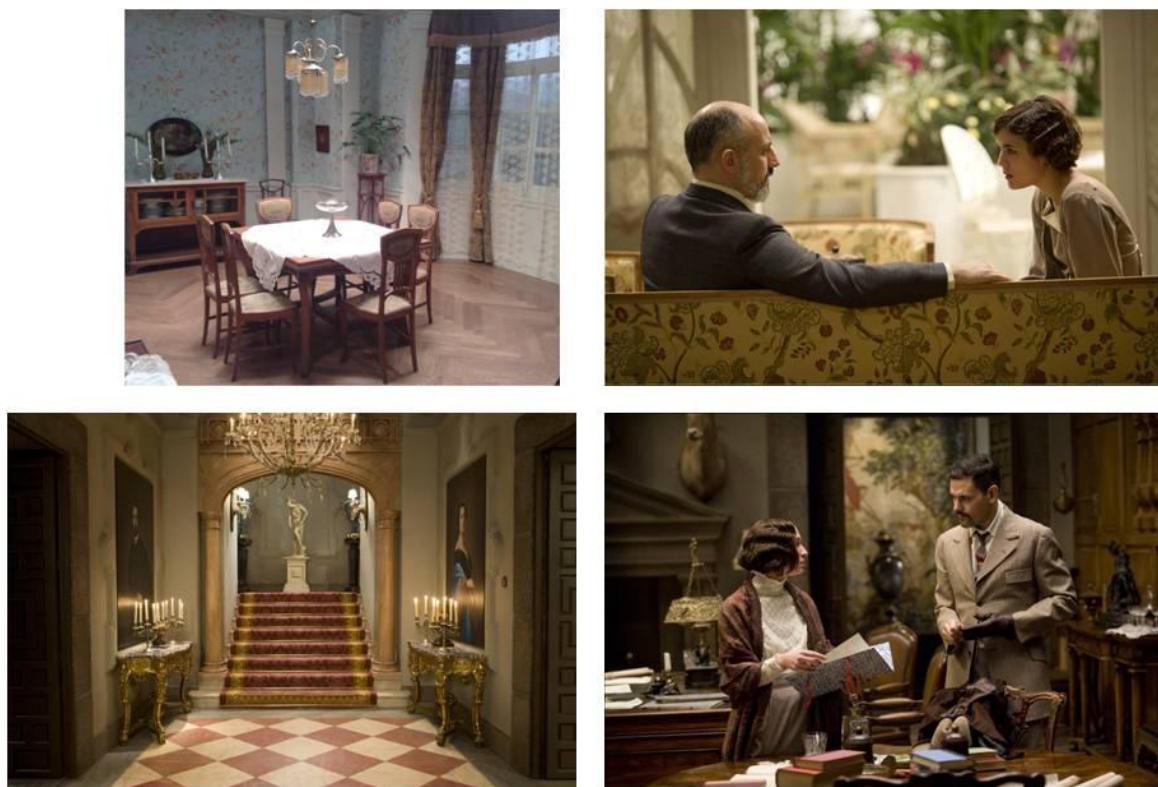
⁷⁷ Para comprender a un personaje es esencial relacionarlo con el entorno en el que se desarrolla y donde sus gestos y sus palabras adquieren sentido completo. El decorado -como recreación de este espacio- debe reflejar el mundo interior del personaje porque, en realidad, forma parte de su vida (VILA, S., *La escenografía. Cine y arquitectura*, Ed. Cátedra, Madrid, 1997, pág. 80-81).

⁷⁸ En el primer tercio del siglo XX, se desarrollan, en el ámbito de la arquitectura y del urbanismo, una serie de intentos por mejorar la calidad de vida de la población dotando a las viviendas de unas condiciones de salubridad mínimas. Estas ideas están en consonancia por las corrientes regeneradoras que se tradujeron en un paternalismo de las clases altas hacia las bajas.

En estas ciudades ideales se intentaba unir la industrialización y el contacto con la Naturaleza. Uno de los representantes de esta corriente es Arturo Soria: su Ciudad Lineal llevaba por lema "Para cada familia, una casa; en cada casa, una huerta y un jardín". En el proyecto del arquitecto, una avenida sin fin vertebraría la ordenación urbanística; de ella partirían una serie de arterias secundarias en las que se situarían las viviendas unifamiliares; en la construcción de estas viviendas se tendría en cuenta la entrada de aire para la correcta ventilación, la orientación solar para conseguir la máxima luminosidad, etc. Entre 1894 y 1932, las propuestas de Arturo Soria se publicaron en su revista *La Ciudad Lineal. Revista de higiene, agricultura, ingeniería y urbanismo*.

⁷⁹ Marcelo Pacheco, el directo de Arte, empleó estos términos para definir las características de los hogares de dos de los principales personajes (entrevista personal realizada el 22 de mayo de 2014).

Imagen 4. Comparación Casa Márquez/ Palacio de Castro: uso de la luz y del color.



Fuente: Imágenes cedidas por Marcelo Pacheco, director de Arte⁸⁰.

Hay, por tanto, un uso dramático de los escenarios. De hecho, cuando en la segunda temporada, Victoria se casa y se traslada al Palacio, lo redecora (Imagen 5): pinta las paredes del despacho de Gonzalo de un azul intenso, elimina ciertos objetos muy vinculados a la tradición (cabezas de animales disecadas⁸¹) e introduce elementos propios del Art Decó en boga en los años 30. También aparecen varios cuadros que subrayan el papel de la joven como madre y esposa. Este cambio simboliza la “entrada de un aire nuevo”, renovador como la propia Victoria.

Dado que el carácter de los personajes determina el espacio que se vincula a ellos, resultaron decisivas tanto la lectura de las *biblias* –donde se detalla el pasado de los personajes y su posible evolución– como las conversaciones entre los responsables de

⁸⁰ Dado el diverso origen de las imágenes que ilustran este estudio, es necesario hacer una aclaración sobre las fuentes. Cuando las imágenes proceden de *dossiers* y documentos personales cedidos por los profesionales implicados en la producción de la serie, se cita directamente al propietario de la información; si la imagen fue publicada en el sitio web oficial de *La Señora* para promocionar el producto, se indica “Mediateca RTVE”; por último, las imágenes que no están acompañadas por este rótulo no son *links*, sino capturas de los episodios a los que se puede acceder a través de la mencionada web.

⁸¹ Obsérvese el detalle en la fotografía de la esquina inferior derecha de la imagen 4.

Haciendo historia.

equipo en las que se pusieron en común las cosmovisiones de los personajes y su proyección a través de los espacios y del vestido.

Imagen 5. Cambio de decoración en el Palacio de los Castro.



Fuente: mediateca RTVE. Arriba: Cap. 32 y Cap. 39⁸²; abajo: Cap. 31 y Cap 32.

También se empleó un criterio dramático para la elección de las localizaciones. La Naturaleza virgen, casi salvaje, simbolizaba el amor apasionado y sin límites de los protagonistas hasta el punto de que, según el director Jordi Frades, el ruido del mar al romper en los acantilados de Pría (Llanes) subrayaba el carácter lírico y épico de la trama principal⁸³.

Hubo un trabajo previo centrado en la selección de los lugares. Un primer equipo visitó las zonas elegidas y aportó documentación gráfica. Si ésta se valoraba positivamente, se desplazaba el resto del equipo. Como se ha comentado, siempre se pensó situar la acción en la cornisa cantábrica, pero una vez descartada la idea del astillero, Asturias –por su tradición minera- se consideró la mejor opción. Además, en la

⁸² Nótese al equipo técnico trabajando al fondo de la imagen.

⁸³ “Vuelve *La Señora* a TVE y RTVE.es”, en *Portada*, dentro del sitio web oficial de RTVE, 22 de mayo de 2009, <http://www.rtve.es/alacarta/videos/la-senora/vuelve-senora-tve-rtvees/510333/> [consulta 10 de febrero de 2014]

zona de Llanes se encontraban importantes ejemplos de arquitectura indiana, primordial para la caracterización de los Márquez: la Casa Roja de Colombres se convirtió en el hogar de Victoria, las playas de Guadamia, Poo, Barro y Celorio proporcionaban el marco idílico propio de un relato de amor imposible y, finalmente, es probable que el Gobierno del Principado apoyara económicamente el proyecto porque la serie favorecía la difusión turística de la zona⁸⁴. De hecho, se popularizaron rutas que recorrían los enclaves de *La Señora* en las que, incluso, se visitaba el cementerio de Niembro⁸⁵ (Imágenes 6).

Por otra parte, las escenas situadas en el interior de la imaginaria ciudad asturiana, se grabaron en Luliana (Guadalajara), Sepúlveda (Segovia) y Miraflores (Madrid). Los decorados se construyeron en unos estudios de aproximadamente 1700 metros cuadrados en la localidad madrileña de Navalcarnero. Todos estos datos se ofrecían al espectador a modo de curiosidad en pequeños reportajes que funcionaban como reclamo publicitario para la serie⁸⁶.

⁸⁴ La grabación de *La Señora* fue seguida por la prensa local y tuvo una amplia difusión. Como ejemplo, las noticias aparecidas en *La Nueva España* y *El Comercio*: “TVE rueda el melodrama *La Señora*, producción con exteriores en Asturias”, en *El Comercio*, 15 de enero de 2008. Disponible en: <http://www.elcomercio.es/gijon/20080115/television/rueda-melodrama-senora-produccion-20080115.html> [consulta 6 de junio de 2014]; MORÁN, B., “*La Señora* también se graba en Colombres”, en *La nueva España*, 8 de mayo de 2008. Disponible en: <http://www.lne.es/oriente/2008/05/08/senora-graba-colombres/633935.html> [consulta 6 de junio de 2014]; SANROMÁN, E., “El rodaje de *La Señora* sigue en los acantilados de Cuerres con Rodolfo Sancho”, en *El Comercio*, 2 de octubre de 2008. Disponible en: <http://www.elcomercio.es/gijon/20081002/oriente/rodaje-senora-sigue-acantilados-20081002.html> [consulta 6 de junio de 2014]; PELÁEZ, E., “*La Señora* quiere quedarse en Asturias”, en *La Nueva España*, 3 de octubre de 2008. Disponible en: <http://www.lne.es/tv-espectaculos/2008/10/03/senora-quiere-quedarse-asturias/681750.html> [consulta 6 de junio de 2014]; BASTEIRO, C. M., “*La Señora*, desenlace en Laviana”, en *La Nueva España*, 11 de julio de 2009. Disponible en: <http://www.lne.es/cuencas/2009/07/11/senora-desenlace-laviana/780682.html> [consulta 6 de junio de 2014]; CORTÉS, I., “*La Señora* vuelve a Llanes”, en *El Comercio*, 20 de mayo de 2009. Disponible en: <http://www.elcomercio.es/gijon/20090520/television/senora-vuelve-llanes-20090520.html> [consulta 4 de junio de 2014]; CEA, G., E., “El fin de *La Señora*”, en *La nueva España*, 18 de enero de 2010. Disponible en: <http://www.lne.es/sociedad-cultura/2010/01/18/senora/861025.html> [consulta 6 de junio de 2014]

⁸⁵ En la actualidad, el concejo de Llanes ha habilitado un sitio web con diferentes itinerarios “cinematográficos”. Se detallan lugares de rodaje aparecidos en pantalla desde *Porque te vi llorar* (Juan de Orduña, 1941) a curiosamente, *La Señora* (<http://www.llanesdecine.com/>).

⁸⁶ “Vuelve *La Señora* a TVE y RTVE.es”...; “La trastienda: *La Señora*”, dentro del sitio web oficial de RTVE, 6 de julio de 2009, <http://www.rtve.es/alacarta/videos/rtve-responde/trastienda-senora/538715/> [consulta 4 de junio de 2014]; “Entramos en la sastrería de la serie”, en *Portada*, dentro del sitio web oficial de RTVE, 14 de julio de 2009 [consultado 8 de febrero de 2014]; *trailer* con adelanto de las imágenes de la nueva temporada: “*La Señora*. Rodaje de la segunda temporada”, dentro del sitio web oficial de RTVE, 29 de octubre de 2008,

Imagen 6. Rodaje de las localizaciones de Asturias.



Fuente: de izda. a dcha. y de arriba abajo: Nel Acebal, López Arenosa, J. R. Silveira⁸⁷.
Esquina inferior dcha.: <http://www.llanesdecine.com/16.htm>

Las partidas económicas más cuantiosas en la producción de una ficción televisiva son las dedicadas a la escenografía y el vestuario. El alto coste de grabar en exteriores

<http://www.rtve.es/alacarta/videos/la-senora/rodaje-segunda-temporada-senora/325881/> [consulta 4 de junio de 2014]; "Tutele.net se cuela en el rodaje de *La Señora*", 28 de febrero de 2009, <http://www.youtube.com/watch?v=tfj6-0WcVgs> [consulta 4 de junio de 2014]; TUTELE.NET, "Entrevista a Roberto Enríquez, protagonista de *La Señora*", 21 de marzo de 2009, <http://www.youtube.com/watch?v=06BaSGaHsOI> [consulta 4 de junio de 2014]; TUTELE.NET, "Entrevista a Jordi Frades, director de *La Señora*", 28 de mayo de 2009, <http://www.youtube.com/watch?v=m-u13vKF-Fo&list=PL2CD66E5E1E56FCD5> [consulta 4 de junio de 2014]

⁸⁷ Imágenes tomadas de EFE, "El rodaje de *La Señora* se traslada a Ribadesella, Colombres y Langreo", en *El Comercio*, 5 de mayo de 2008. Disponible en: <http://www.elcomercio.es/gijon/20080505/mas-actualidad/gente/rodaje-senora-traslada-ribadesella-200805051651.html> [consulta 6 de junio de 2014]; MORÁN, B., "La Señora se despide en Cuerres", en *La nueva España*, 7 de mayo de 2008. Disponible en: <http://www.lne.es/tv-espectaculos/2008/05/07/senora-despide-cuerres/633826.html> [consulta 6 de junio de 2014]; BASTEIRO, C. M., "La Señora, desenlace en Laviana", en *La Nueva España*, 11 de julio de 2009. Disponible en: <http://www.lne.es/cuencas/2009/07/11/senora-desenlace-laviana/780682.html> [consulta 6 de junio de 2014]

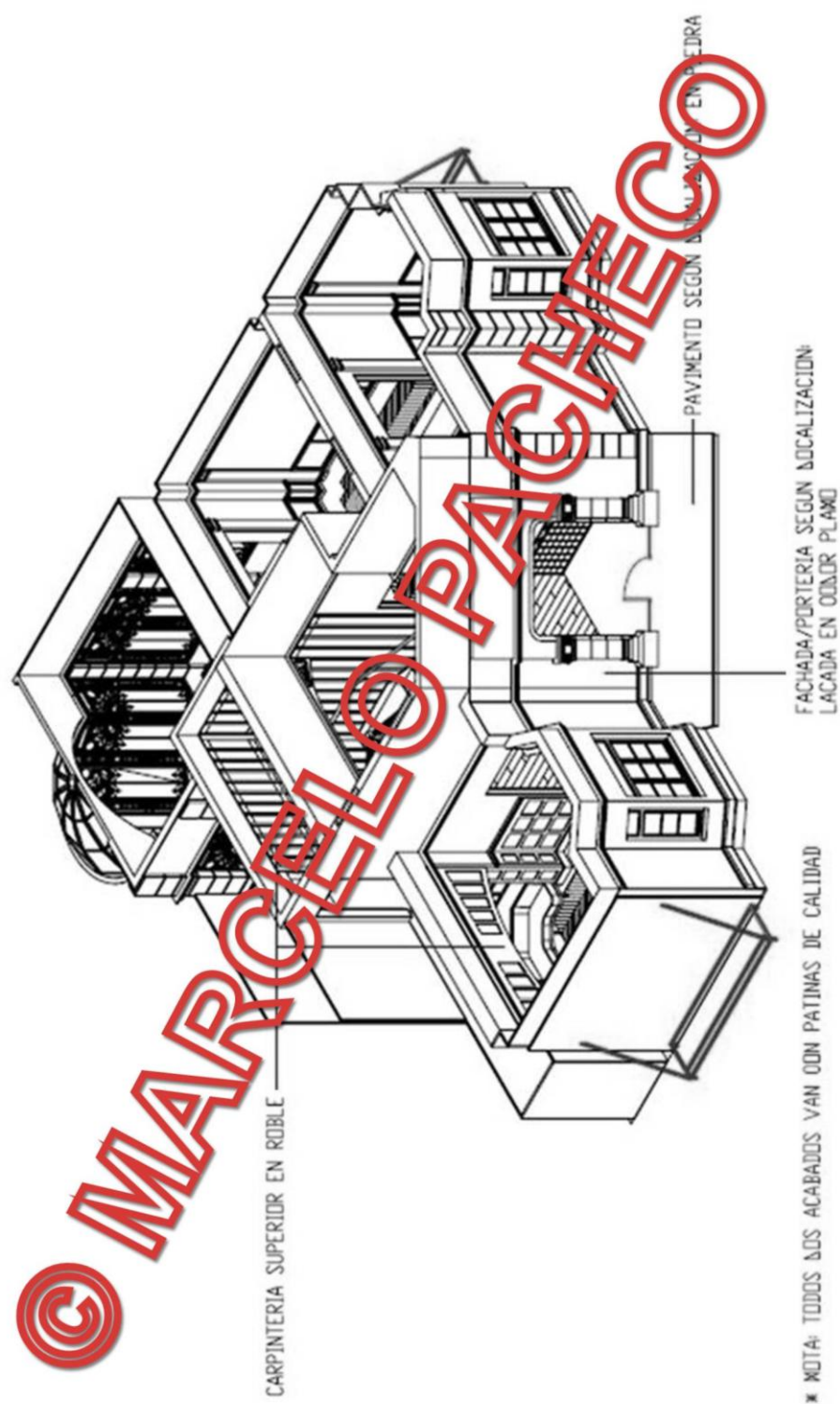
aconseja limitar al máximo estas jornadas, por lo que se tiende a la construcción de decorados. Esto repercute en la planificación de la serie: se priman los planos medios y cortos sobre los generales porque conllevan menor gasto de ambientación y figuración. Cuanto mayor es el tamaño del plano, mayor número de figurantes -vestidos, peinados y maquillados- se necesitarán. Además estas personas deben estar realizando alguna acción por insignificante que sea y no son actores profesionales, de manera que un error gestual o de movimiento puede implicar repetir la toma. También se reduce el número de elementos de época que pueden verse involucrados en la acción: automóviles, animales, etc.

Siguiendo con el desarrollo del trabajo del director de arte, y concluida la fase de documentación que permite establecer el tono de la ficción, se consensuó con el director de la serie y el director de fotografía y se seleccionaron las localizaciones. Sólo después se abordó la construcción de los *sets* o decorados. Se diseñó físicamente el espacio (medidas y distribución) prestando atención a las necesidades del director para la grabación (posibilidades de planos, tiros de cámara, etc.). Aprobada y levantada la planta (Imágenes 7-10), se amuebló con los elementos principales (cama en dormitorio, mesas de comedor, sofás en las salas, sillas, etc.). Paralelamente, se decidió cómo deberían ser cromáticamente los decorados: el color de las paredes, uso de papel pintado, cortinas... La coordinación entre el director de arte y el director de fotografía tiene que ser máxima porque el trabajo de uno repercute en el del otro: todos los elementos presentes en el cuadro deben resultar armoniosos y propiciar la consecución del carácter con que se desea dotar a la serie.

En cuanto a la construcción de los *sets*, tiene que existir equilibrio entre dos factores: el decorado debe parecer real y natural –no debe dar la sensación de que se ha construido *ex profeso*- pero debe favorecer la composición del plano. Por ejemplo, la altura de los cuadros debe permitir que estos sean visibles en los planos cortos y, sin embargo, en planos grandes no se puede notar que están más bajos de lo normal; las mesas y las sillas deben ser pequeñas para que el actor ocupe más plano y éste pueda cerrarse más.

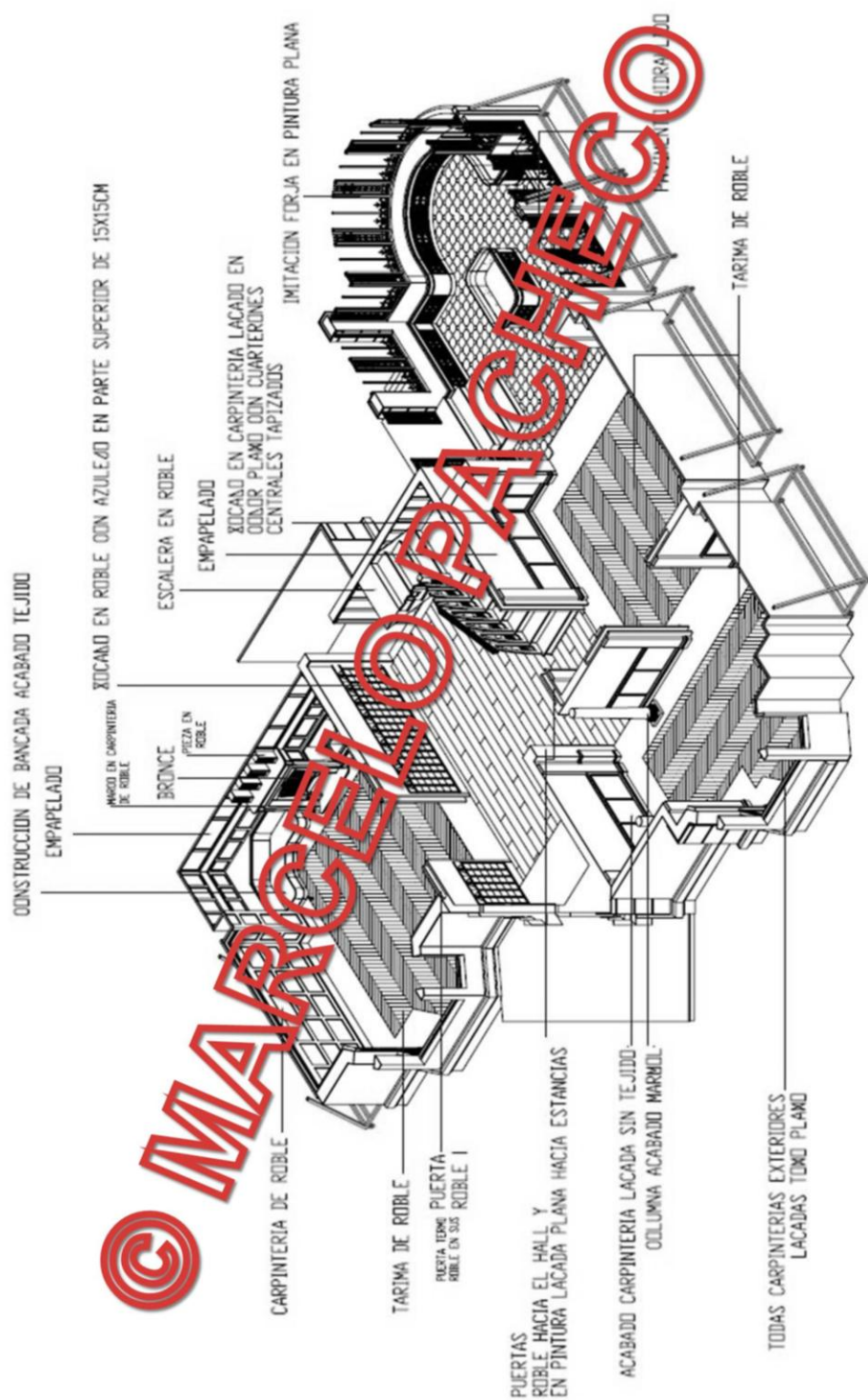
Muchos objetos utilizados en *La Señora* procedían de mercadillos y almonedas, pero también se manipularon algunos contemporáneos y se emplearon copias. Algunos se cedieron y otros se alquilaron. Los más típicos de la zona, se compraron en Asturias: cerámicas, madreñeros (zuecos de madera), alpargatas...

Imagen 7. Proyección isométrica de los decorados de la Casa Márquez (01).



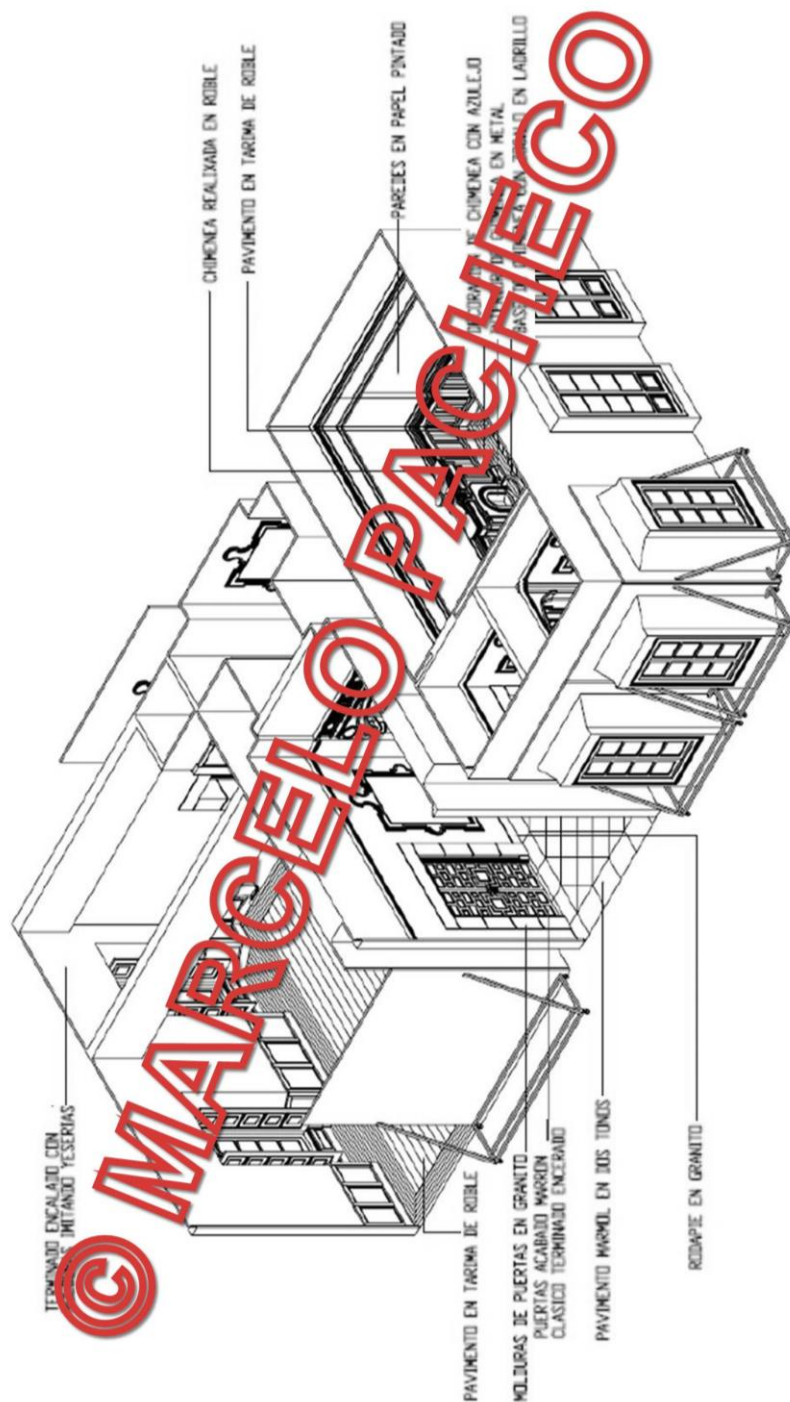
Fuente: imagen cedida por Marcelo Pacheco, director de Arte.

Imagen 8. Proyección isométrica de los decorados de la Casa de los Márquez (02).



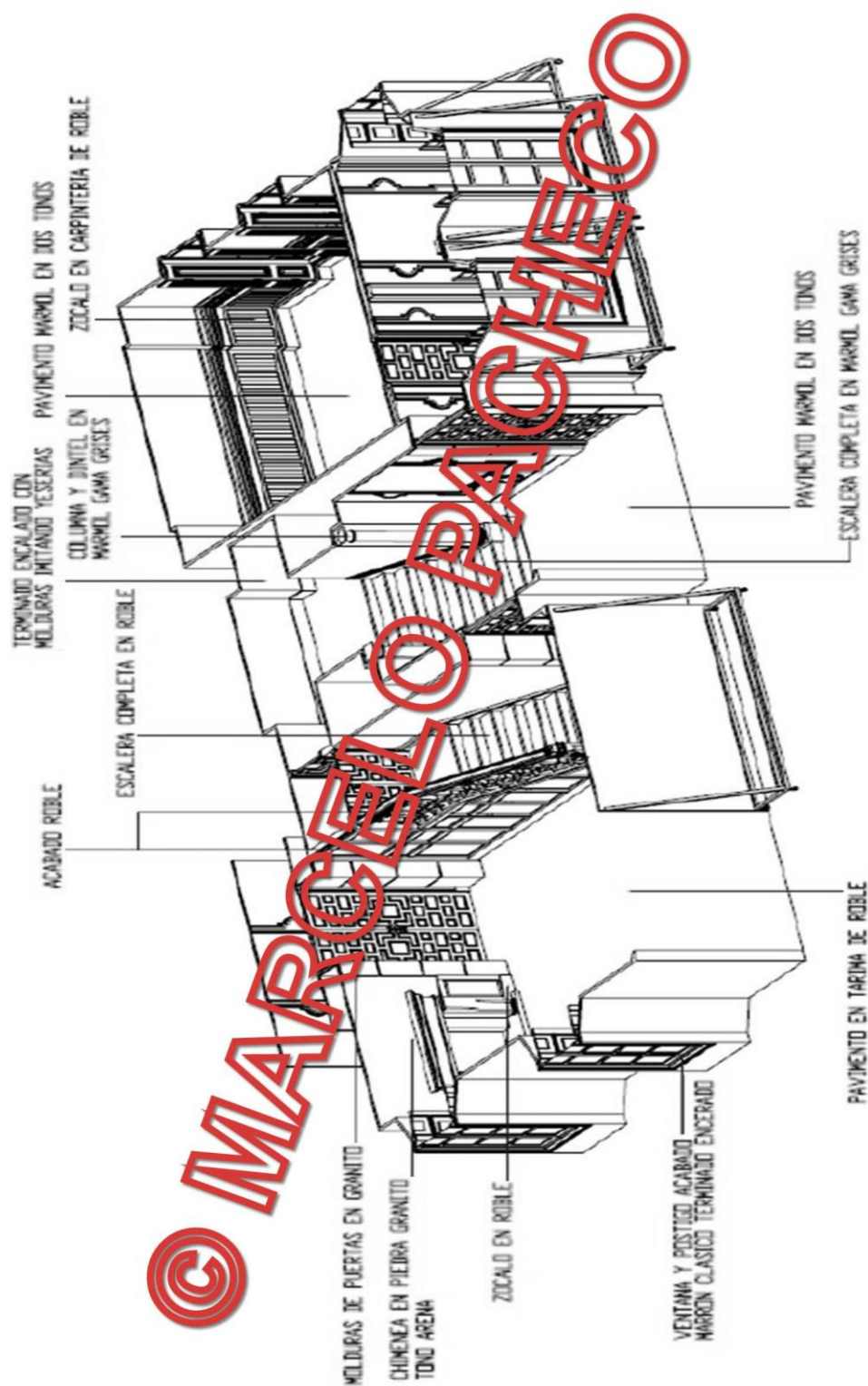
Fuente: imagen cedida por Marcelo Pacheco, director de Arte.

Imagen 9. Proyección isométrica de los del Palacio de los Marqueses de Castro (01).



Fuente: imagen cedida por Marcelo Pacheco, director de Arte

Imagen 10. Proyección isométrica de los decorados del Palacio de Castro (02).



Fuente: Imagen cedida por Marcelo Pacheco, director de Arte

Tal como se ha expuesto, el objetivo principal de una ficción histórica no es recrear fidedignamente un ambiente sino entretener y contar una historia. Por ello, todos los elementos se subordinan a la dramatización. Se utilizan los recursos necesarios para poner en pantalla el relato que se desea contar. En *La Señora*, la lucha de clases se enfatiza porque subraya el mayor obstáculo al amor de los protagonistas, los decorados se adaptan a esa premisa y se modifican según las necesidades del guión. Por ejemplo, la división de espacios en la casa de los Márquez refleja la estratificación social: la cocina se sitúa en la planta baja y es el lugar del servicio, mientras que la planta noble es de uso exclusivo de los propietarios. Este tipo de distribución no era muy común –aunque se encontraron algunos ejemplos–, pero se decidió unir la cocina con el *office* para ampliar la superficie escénica y que ésta pudiera albergar todas las tramas relacionadas con el servicio (Imágenes 11-12). De hecho, las labores del ama de llaves no requerían que pasara tanto tiempo en la cocina, pero así se favorecía que existiera una relación de amistad entre las mujeres de más edad del servicio. Se antepusieron las posibilidades dramáticas a la realidad histórica.

Del mismo modo, en la segunda temporada, se incluyó un nuevo espacio que ilustraba las desigualdades sociales. La taberna, al contraponerse, como lugar de reunión al casino, hacía visible para el espectador la situación de los diferentes estratos económicos: de acuerdo con Marcelo Pacheco, se trataba de conseguir que “la gente comprendiera quiénes eran los damnificados y quiénes los poderosos”⁸⁸.

La cantina se reconstruyó de manera meticulosa para lograr el mayor efecto de verosimilitud: la decoradora Elena Lucendo afirma que el objetivo era “transmitir efecto de realidad, que la gente lo viera y recordara, que se sintiera muy identificada con los productos que se vendían típicos de la tierra, los dulces, la forma del pan de la época...”⁸⁹.

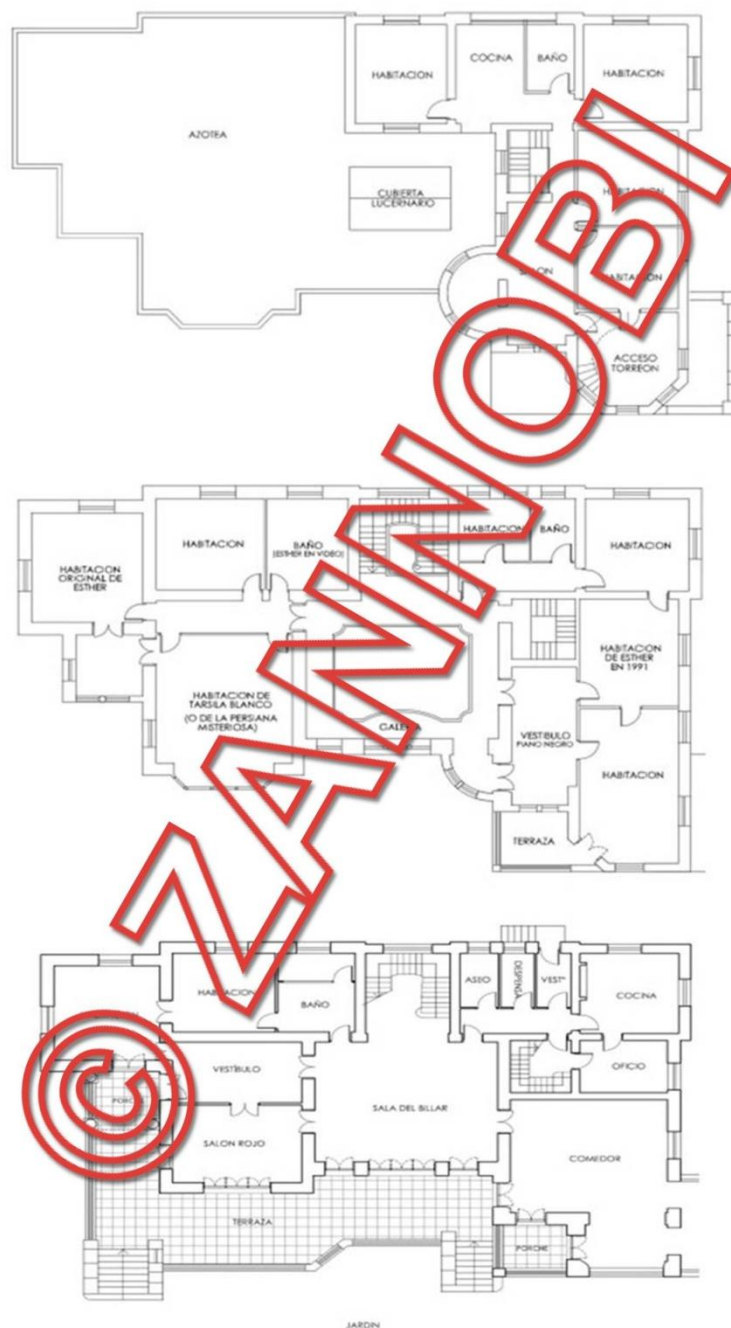
Por otro lado, en estas producciones de época, hay que adaptarse a las convenciones del público sobre los periodos históricos y hay que tener en cuenta que la lectura se producirá desde el presente. No interesa reflejar tanto lo que sucedió como conseguir un producto atractivo para el espectador actual. Martha Marín, directora de peluquería y maquillaje fue taxativa a este respecto: “vivimos en estos tiempos [en el presente] y la serie, ante todo, tiene que resultar atractiva: no se pueden hacer las cosas tal cual, no se trata de hacer reproducciones de lo que sabemos que es, sino de que veas

⁸⁸ Entrevista personal realizada a Marcelo Pacheco, director de Arte (22 de mayo de 2014).

⁸⁹ “La trastienda: *La Señora*”...

a la gente en situación, de que te lo creas, que te guste verlo... Si una cosa te falla, hay que priorizar”⁹⁰.

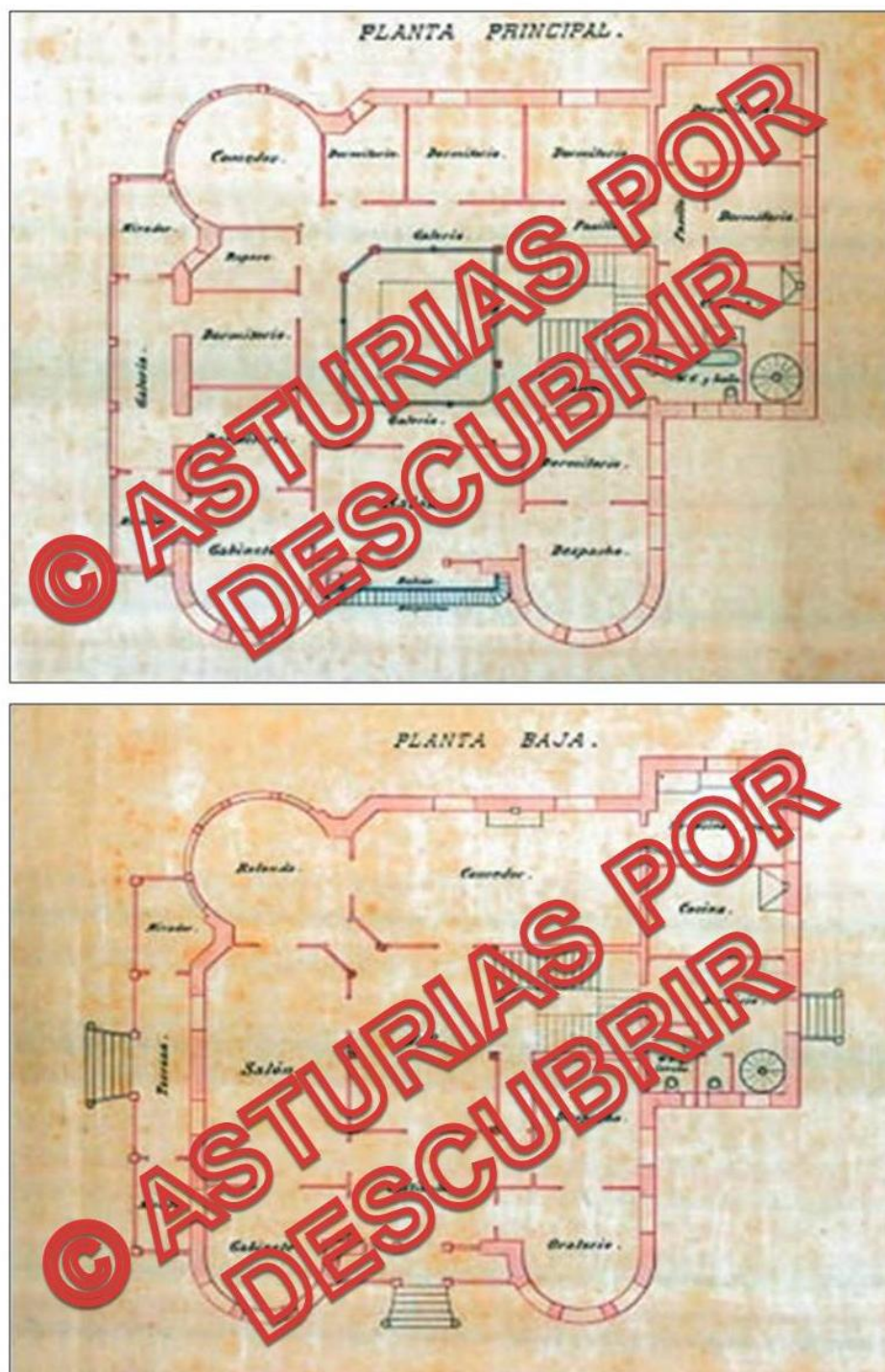
Imagen 11. Plantas de Villa Excelsior.



Fuente: Gráficos de Zanobbi, *El jardín de Villa Excelsior*, mayo de 2008, noviembre de 2013 y enero de 2014 (<https://zanobbi.wordpress.com/tag/casas-de-indianos/>).

⁹⁰ Entrevista personal realizada a Martha Marín, directora de peluquería y maquillaje (31 de marzo de 2014).

Imagen 12. Plantas del Palacete de Peñalba.



Fuente: *Asturias por descubrir*, 3 de julio de 2013, 20 de septiembre de 2013, 15 de diciembre de 2013, (<http://www.asturiaspordescubrir.com/articulo/el-plano-de-la-casa/>; <http://www.asturiaspordescubrir.com/articulo/suenos-de-papel/>; <http://www.asturiaspordescubrir.com/articulo/20-de-julio-de1910/>).

En definitiva, el equipo de arte es el encargado de construir una imagen del pasado que se ajuste a las expectativas del público: tanto a lo que creen que pudo haber sido (visión idealizada de la Historia) como a lo que saben que fue (conocimiento histórico) y, al mismo tiempo, que responda a unos parámetros estéticos actuales.

La composición del carácter de la serie es una labor de equipo en la que se ven implicados todos los departamentos bajo la supervisión del diseñador de la producción. En *La Señora*, esta función la llevaron a cabo los directores generales: Lluís Güell y Jordi Frades. Partiendo del guión, establecieron qué elementos se debían enfatizar y cómo: *La Señora* no deja de ser una narración sobre un amor imposible, pero las dificultades se subrayaron mostrando las desigualdades sociales y, paralelamente, se hizo hincapié en el carácter épico y lírico de la historia a través de la elección de las localizaciones y la colorimetría de los escenarios.

El objetivo último de los responsables de decoración y atrezzo es lograr la máxima verosimilitud. De hecho, este es uno de los rasgos definitorios de una serie de época y uno de sus mayores atractivos: el ambiente se recrea de la manera más fidedigna posible y la cámara se detiene en todos los detalles para trasladar al espectador a otra época y mostrarle que la historia –ficticia– que se narra, pudo suceder. La credibilidad del relato depende, en definitiva, de la apariencia de realidad de la escena.

Capítulo 4. La forma (II): vistiendo y peinando el ayer.

Una vez establecido el carácter de la serie, la productora se puso en contacto con el director de vestuario –Pepe Reyes- y con la directora de peluquería y maquillaje –Martha Marín-. A ambos les sedujo el periodo histórico en el que se ambientaba la serie, pero tuvieron que sopesar los inconvenientes de trabajar en televisión antes de aceptar la oferta. Los dos procedían del mundo del cine donde la planificación es mucho más exhaustiva porque se trabaja con proyectos cerrados donde no hay margen para la improvisación: antes de empezar a rodar, la historia está completamente escrita, todos los giros están previstos y se sabe qué se va hacer cada día. Por otra parte, los presupuestos son más elevados lo que permite mejores medios y, sobre todo, más tiempo. Por el contrario, en las producciones para televisión, el ritmo de trabajo es trepidante: sólo se conoce la versión definitiva del guión con tres semanas de antelación; el éxito de las series puede ocasionar que ésta se prolongue en otras temporadas, como se ha visto; los actores participan en otras producciones al mismo tiempo, de manera que la imagen de todos sus personajes deben ser compatible, etc. En definitiva, los sueldos son menores y no se puede *comprar* ni tiempo ni dedicación total⁹¹.

Los directores de vestuario y peluquería mantuvieron varias conversaciones con el equipo de producción y con el que sería segundo director de *La Señora*, Jordi Frades⁹², en las que se les dio a conocer el proyecto: se trataba de averiguar en qué se centraba la serie, qué es lo que se quería mostrar, en qué se deseaba hacer hincapié, qué efecto se esperaba conseguir en pantalla –la intervención con el director de fotografía es básica en este punto- y cómo el vestuario, la peluquería y el maquillaje podían colaborar para que esto sucediera. Además, gran parte del mundo interior de un personaje se muestra a través de su caracterización⁹³.

⁹¹ Martha Marín, la directora de maquillaje y peluquería, fue quien describió de forma más clara y contundente las limitaciones impuestas por el presupuesto. Por ejemplo, en su caso, hubiera deseado cambiar el *look* de varios actores para que encajara mejor con el aspecto personal de moda en la década de los 20, pero estos se negaron. Por otra parte, tenía que ajustarse al dinero presupuestado para posticería (extensiones, elementos que simulasen heridas o defectos físicos) y pelucas (Entrevista personal realizada el 31 de marzo de 2014).

⁹² Como se ha comentado, Jordi Frades asumió la labor de director general cuando Lluís Güell abandonó la serie.

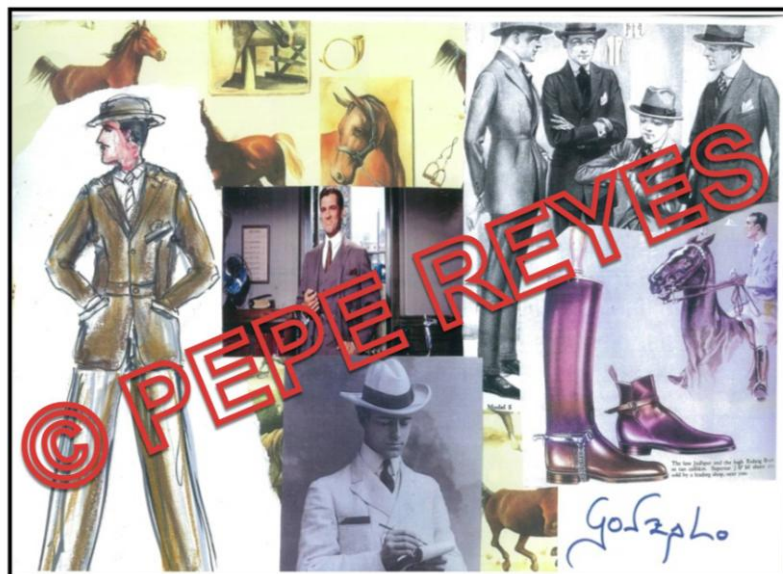
⁹³ Robert McKee afirma que todo personaje se define por dos de sus principales aspectos: la *caracterización* traduce su *verdadera personalidad*. A través de su apariencia física, su forma de hablar, sus gestos, o dónde y cómo vive, el espectador puede formarse una idea de cómo es el personaje (McKEE, R., *El guión: sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura*, Ed. Alba, Barcelona, 2004, pág. 446-448).

Haciendo historia.

Habitualmente, en esta fase de la producción ya se han realizado los *castings* y los actores están elegidos, de manera que los responsables de la caracterización sólo pueden trabajar con los recursos humanos disponibles. Se les entrega una copia de la *biblia* y el desglose en capítulos (un desarrollo del argumento en dos o tres folios) para que, a partir de ellos, elaboren un diseño para cada uno de los personajes y para las etapas que puedan distinguirse en su arco de transformación (Imágenes 13-15). Como se puede apreciar en los *dossiers* elaborados por el director de vestuario para las tres temporadas, estos profesionales se surten de toda clase de imágenes (ilustraciones, postales, publicidad, etc.) para sintetizarlas y conseguir que la serie tenga ese *aire de época*.

Se debe subrayar el valor documental de los bocetos cedidos para esta investigación por el director de vestuario, Pepe Reyes. En ellos conviven las fotografías con los dibujos a lápiz e incluso con muestras de los tejidos que se emplearían en la confección de las prendas.

Imagen 13. Propuesta de vestuario para Gonzalo. Primera temporada.



Fuente: Imagen cedida por Pepe Reyes, director de vestuario.

Dada su formación y su amplia experiencia profesional, los responsables de estas áreas saben qué formas de cuidado personal son las características de cada momento y se documentan para matizar los conocimientos ya existentes. Recurren, en primer lugar, a obras especializadas (historia de la moda, de la peluquería, compilaciones bibliográficas), y después reúnen la mayor cantidad posible de material gráfico. Como la acción de *La Señora* se sitúa a principios de los años 20, se utilizaron ilustraciones, fotografías y en menor medida, películas mudas o actuales ambientadas a principios de siglo.

Imagen 14. Propuesta de vestuario para Pablo. Primera temporada.



Fuente: Imagen cedida por Pepe Reyes, director de vestuario.

Imagen 15. Propuesta de vestuario para las diferentes etapas de Victoria. Primera temporada.



Fuente: Imagen cedida por Pepe Reyes, director de vestuario.

Las imágenes de las revistas de moda como *La moda práctica* o *Adan*⁹⁴, a las que tenían acceso las clases acomodadas, se emplearon para crear el vestuario de Victoria y de su círculo de amistades (Imágenes 16). Las ilustraciones de estas publicaciones alertaban sobre lo que se debía llevar en cada ocasión (bailes de gala, reuniones en el casino, cacerías, tertulias para tomar el té, oficios religiosos, etc.) para no trasgredir las normas de lo socialmente adecuado.

Imagen 16. Documentación: *La moda práctica* (5 de febrero de 1928 y 20 de diciembre de 1934).



Fuente: imagen cedida por Mercedes Coloma y Stilo.es
<http://www.stilo.es/showroom/2010/05/10/moda-prctica-1934/>.

Además, en el primer tercio del siglo XX se produce una completa transformación en el vestido y en el peinado. La modernización de la sociedad conlleva nuevas formas de pensamiento que se traducen en otro tipo de prendas: la mujer accede a las esferas públicas y reclama su liberación. Se tomó como fuente de inspiración el trabajo de Coco Chanel: su uso de la lana, el estilo marinero, la incorporación de los pantalones... El sombrero es el complemento imprescindible: cubrirse la cabeza sigue siendo un rasgo de distinción social pero ahora, las mujeres se han cortado el pelo y apuestan por uno más pequeño. Los armarios de Victoria e Isabel de Viana debían reproducir los cambios experimentados: desaparecen los corsés, los vestidos están menos estructurados, los largos suben hasta la rodilla, etc. (Imágenes 17).

⁹⁴ Revista masculina francesa que se editó hasta el estallido de la Segunda Guerra Mundial. La mayor parte de los ejemplares existentes hoy en día se encuentran en manos de especialistas.

Imagen 17. Caracterización de Victoria (segunda y tercera temporada) y documentación empleada para confeccionar las prendas de los años 30.



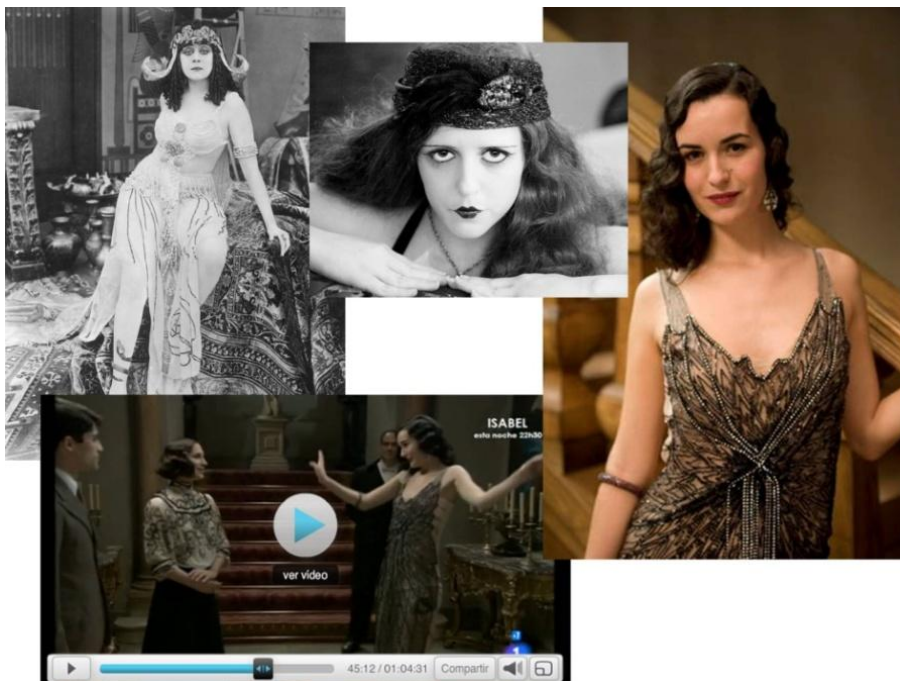
Fuente: Imágenes cedidas por Pepe Reyes, director de vestuario.

Esta *mujer emancipada* convive con la *vampiresa*: el modelo propuesto por Alphonse Mucha en sus carteles de fin de siglo se ha oscurecido en el cine. La *femme fatale* resalta sus curvas -incluso en su melena larga y ondulada- y se ha convertido en un ser peligroso, capaz de seducir al hombre y conducirlo a la perdición. Esta figura cobra

Haciendo historia.

vida en Bianca, la joven esposa italiana que conquista a Pablo y lo aparta de Encarna. Su caracterización se inspiró en la actriz Theda Bara (Imagen 18).

Imagen 18. La imagen de la “vampiresa”: Theda Bara y Bianca.



Fuente: Elaboración propia.

Imagen 19. Ambientación y caracterización del prostíbulo.

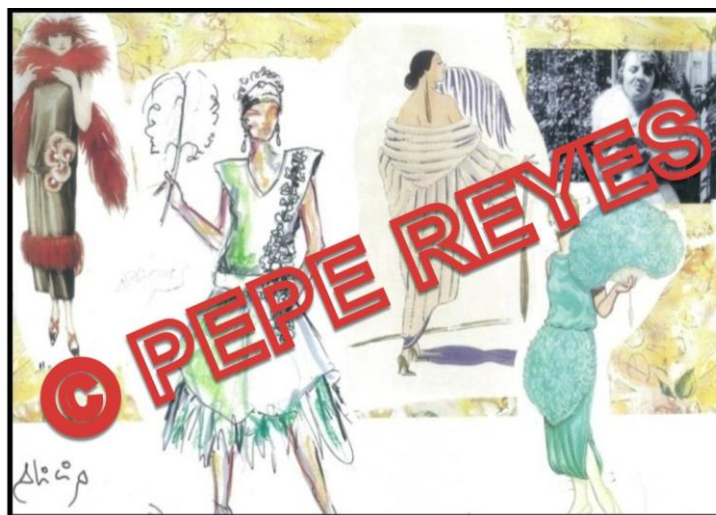


Fuente: Mediateca de RTVE, Cap. 3.

El peligro asociado a las *vampiresas* también se utilizó para recrear el prostíbulo y a las chicas que trabajan en él. El lujo y la sofisticación debían distinguir este espacio, por lo que se apostó por las pieles, los tejidos satinados, los bordados y las puntillas. El oficio

de estas mujeres les obliga a resultar atractivas y se muestran muy atentas a las modas: lo orientalizante y la influencia de África tienen entrada en el salón de Alicia (Imágenes 19-20).

Imagen 20. Propuesta de vestuario para Alicia. Primera temporada.



Fuente: Imagen cedida por Pepe Reyes, director de vestuario.

Sin embargo, para diseñar el vestuario propio de los estratos más desfavorecidos, se recurrió a fotos de la época. Tal como muestra la obra de Santos Yubero, la vida en España a principios de siglo es dura, roza la miseria, lo que se traduce en una extraordinaria austeridad. Los colores son muy oscuros, los tejidos gruesos y ásperos para que duren más, las mujeres se retiran el pelo de la cara y se lo recogen en moños muy estirados, la piel se oscurece por el trabajo al sol. Se elimina todo lo que no es prescindible. Las mantillas tejidas y los pañuelos en la cabeza no son complementos sino formas de abrigo (Imagen 21).

Por otro lado, a partir de los años 30, surgió con fuerza una pequeña clase media dedicada a los servicios (propietarios de pequeños establecimientos, funcionarios...) que disponía de cierto tiempo de ocio y que emulaba a los estratos más altos. Se emplearon fotografías personales de todo tipo porque reflejan de forma fidedigna los diferentes modos de vida de este periodo histórico de cambio: la cámara era un *hobby* para los grupos más altos, mientras que la gente más humilde posaba en retratos de familia improvisados a la puerta de su casa, acudía a fiestas y romerías populares donde la cámara seguía siendo una atracción, e incluso, en ocasiones especiales –bodas, comuniones, etc.- visitaban los estudios donde obedecían los dictados del fotógrafo en imágenes completamente estereotipadas.

Imagen 21. Fotografías de Santos Yubero (1934-1942).



Fuente: Archivo Regional de Madrid. Fondo Santos Yubero.

Imagen 22. Fotografías antiguas de carácter personal.



Fuente: *El Retrovisor. Museo virtual de viejas fotos* (<http://www.20minutos.es/museo-virtual/>)

Estas fotos son accesibles para el grueso de la población hoy en día: componen los álbumes familiares y se incorporan a bancos de imágenes *on-line* surgidos al abrigo de la nostalgia. Algunos de estos archivos gráficos gratuitos, como *El Museo virtual de las viejas fotos*, fueron consultados por los responsables de caracterización de *La Señora*. En este caso, además, las fotografías donadas se acompañan de una breve descripción por parte de su propietario (Imágenes 22).

La existencia de esta documentación supuso, al mismo tiempo, una ventaja y un *hándicap*: existe una imagen generalizada de lo que pudieron ser los años 20 que no puede transgredirse por completo, de manera que los directores de vestuario y peluquería tuvieron que conjugar la realidad histórica con las expectativas del público, y a su vez conseguir que el producto se adecuara al presupuesto y resultara visualmente atractivo⁹⁵.

Finalmente, para completar la documentación, se visionaron películas antiguas como *Tiempos modernos* (Charles Chaplin, 1936) o *Ninotchka* (Ernst Lubitsch, 1939), y películas actuales ambientadas a principios de siglo -*Gosford Park* (Robert Altman, 2001), *Retorno a Brideshead* (Julian Jarrold, 2008)⁹⁶-. Sin duda, el cine forma parte del bagaje cultural del individuo y es uno de los medios más eficaces para la difusión de estereotipo, por ello se convierte en una referencia esencial a la hora de construir personajes tipo. Por ejemplo, Alicia se convierte en la Greta Garbo de *Ninotchka*⁹⁷ (Imagen 23) o Vicenta remite inmediatamente a la señora Danvers de *Rebeca* (Imagen 24).

La dificultad para encontrar prendas de las décadas de los 20 y los 30 obligó al equipo de sastrería a confeccionar la mayor parte del vestuario. Se buscaron tejidos similares a los que aparecen en la documentación gráfica y, para completarlos, se compraron piezas bordadas, puntillas y encajes en anticuarios y almonedas. Si la prenda se utilizaba en una escena de acción, se realizaban varias para que se pudieran utilizar en diferentes tomas.

Del mismo modo, se optó por adquirir sombreros actuales y modificarlos para que su diseño y su color se ajustaran al vestuario confeccionado de acuerdo a los parámetros

⁹⁵ Entrevista personal realizada a Martha Marín, directora de peluquería y maquillaje (31 de marzo de 2014).

⁹⁶ Se realizó una adaptación de la novela *Retorno a Brideshead* de Evelyn Waugh (1945) para la televisión en 1981. Como se expondrá, es frecuente que la industria anglosajona adapte la misma obra a los distintos formatos audiovisuales en diferentes momentos, lo que apoya la tesis de que las ficciones de época son un género particular de las narraciones históricas.

⁹⁷ Llama especialmente la utilización de *Ninotchka* como material de documentación puesto que esta película narra la historia de una mujer que descubre el mundo de la moda, peinados, sombreros, etc. de la sociedad capitalista, tan distinta de la que ella procede, la U.R.S.S.

de la época. Todas estas prendas pertenecen a la productora y se pasaron a formar parte de sus fondos materiales.

Imagen 23. Propuesta de vestuario para Alicia. Tercera temporada.



Fuente: Elaboración propia a partir de las imágenes cedidas por Pepe Reyes, director de vestuario.

Imagen 24. Propuesta de vestuario para el servicio. Segunda temporada.



Fuente: Elaboración propia a partir de las imágenes cedidas por Pepe Reyes, director de vestuario.

Como se puede deducir de lo expuesto, es fundamental la colaboración y la coordinación entre los departamentos de vestuario y de peluquería-maquillaje y de estos con el director de arte y el de fotografía. Existen pequeños puntos de fricción en torno a los complementos (pañuelos, gafas, joyas, bastones, etc.) que pueden ser competencia de las tres áreas, pero la colaboración y coordinación es esencial para que la producción salga adelante. Por ello, es habitual que se realicen varias pruebas de cámara previas al rodaje en las que se comprueba que el trabajo de cada departamento armoniza con el del resto: se chequea, por ejemplo, que las texturas de los tejidos se aprecian en cámara, que el vestuario no se empasta con los decorados o que la aplicación del maquillaje no resta frescura a las pieles y que se ajusta los deseos del director de fotografía.

En definitiva, el objetivo de todos ellos es lograr una *imagen* característica para la serie, que ésta resulte verosímil y que se ajuste, en la medida de lo posible, a la realidad histórica. Los directores de los equipos son conscientes de que no “están haciendo documentales”, que al público no le interesa si ellos han acumulado suficiente información sobre el periodo histórico, ni siquiera si son capaces de reproducirlo exactamente; los espectadores siguen la serie si ésta les apasiona, si lo que cuenta y la forma de hacerlo les parece excitante. Por lo tanto, se adecúa la Historia al imaginario popular y se versiona para hacerla más sugestiva⁹⁸. Además, hay que tener en cuenta que toda narración se interpretará desde el presente de la audiencia.

En este sentido, el maquillaje de *La Señora* no se corresponde con el de los años 20: se busca la naturalidad, se maquilla para ocultar rojeces en los rostros, pero se evitan las bases densas y pálidas características de principios de siglo, no se depilan las cejas formando arcos finos ni se dibujan corazones rojos en los labios (véase la comparación entre el personaje de Bianca y la actriz Theda Bara). Estas propuestas no se han integrado en la sociedad actual y al espectador le resultarían demasiado artificiales⁹⁹. Además, modificaría la imagen de las actrices y actores, lo que repercutiría en el proceso de identificación del público, incluso en el fenómeno de las *fans*, sólidamente anclado en el atractivo de un personaje. Se aprovecha la figuración de las escenas de fiestas para caracterizar a algunas personas de un modo más fidedigno y presentar, de este modo, las tendencias de la época.

⁹⁸ Entrevista personal realizada a Martha Marín, directora de peluquería y maquillaje (31 de marzo de 2014).

⁹⁹ En su trabajo sobre los oficios del cine, Michael Chion ya señala el compromiso entre la autenticidad de histórica y los criterios de realismo vigentes en el momento de la producción como una de las mayores dificultades del equipo de peluquería y maquillaje (CHION, M., *Op. cit.*, pág. 256).

Con todos los condicionantes mencionados, parece inevitable hacer concesiones. Por ejemplo, en *La Señora* era imprescindible que el personaje de Ángel, a pesar de ser sacerdote, encarnara la imagen del galán, del héroe, del príncipe¹⁰⁰; para ello, en primer lugar, se le estrechó la sotana de manera que marcara más la silueta del actor, se le permitió que apareciera en pantalla sin afeitarse –algo completamente impensable en un cura de principios de siglo- porque así se ajustaba más a los parámetros actuales de belleza masculina (“daba mejor en cámara”) y para contrarrestar esta virilidad, al mismo tiempo que se subrayaba su condición de sacerdote, se confeccionó una prótesis de plástico que simulara la tonsura, algo que Rodolfo Sancho no estaba dispuesto a realizarse porque estaba inmerso en otro proyecto (Imagen 25).

Imagen 25. Propuesta de vestuario para Ángel (primera temporada) y caracterización.



Fuente: arriba: imagen cedida por Pepe Reyes, director de vestuario. Abajo: Mediateca RTVE.
Izda.: Cap. 15; Dcha.: Cap. 8.

Varias actrices esgrimieron argumentos parecidos cuando se les propuso cortarse el pelo. Los años 20 es una década de renovación: cortarse el pelo *a lo garçon* era algo más que una frivolidad, era un signo de modernidad y de rebeldía. Las mujeres fuertes de *La Señora* debían ejemplificar el cambio social, puesto que se concebían como la vanguardia del movimiento feminista.

¹⁰⁰ Contribuir a la fotogenia del actor es uno de los cometidos del departamento de peluquería y maquillaje, según Chion (*Ibidem*, pág. 253).

Haciendo historia.

Sin duda, el vestuario y el peinado contribuyeron a caracterizar a los personajes porque delataban la posición social del individuo y las diferencias de clase eran uno de los conflictos principales de la serie. El carácter de cada personaje y los cambios que experimentaran debían reflejarse en su apariencia externa¹⁰¹. Así, Victoria adopta una imagen más madura con el paso de los años, cuando recae sobre ella no sólo la responsabilidad de una familia, sino de toda una casa (se le corta el pelo despejándole la nuca y se marcan los ángulos de la cara); el estilo de Encarna se sofisticaba al empezar a vivir con los Márquez, pero mantiene ciertos elementos que inconscientemente el espectador interpretará como señal de la firmeza de sus convicciones (los recogidos son más sueltos, las ondas más cuidadas –Imagen 26–); Vicenta y Alicia se “oscurecen” a lo largo de la serie (su ropa es cada vez más clásica).

Imagen 26. Caracterización de Encarna. Tres temporadas.



Fuente: arriba: Cap. 5 y Cap. 31; abajo: Cap. 38.

¹⁰¹ Es incuestionable la importancia del vestido y del peinado en la caracterización de un personaje: a través de signos externos, se debe deducir la forma de ser y de pensar de los sujetos de la ficción. Por ello, Chion subraya el trabajo del departamento de vestuario, que “viste a tipos y caracteres” (*Ibidem*, pág. 246), y de la dirección de peluquería y maquillaje, entre cuyas funciones se encuentra dar continuidad al aspecto físico de los personajes o mostrar su evolución (*Ibidem*, pág. 253-254).

Un personaje destaca sobre el resto: Isabel de Viana. Nadie en el equipo de *La Señora* podía imaginar la relevancia que la esposa de Hugo adquiriría con el tiempo, sin embargo, sufre una enorme transformación que debía observarse en pantalla. Isabelita Méndez encarnaba a las mujeres sometidas por las normas sociales que, en un momento dado, deciden tomar las riendas de su vida: era “moderna” en esencia, pero no se atrevía a mostrarlo¹⁰². La actriz Carolina Lapausa colaboró en el crecimiento del propio personaje y no puso ninguna objeción a cortarse el pelo tal como lo indicaban las tendencias procedentes de París en los años 20 en la segunda temporada: flequillo recto por encima de las cejas, nuca despejada, patillas, etc. Para dotarla de una imagen más madura, en la última temporada, se la rizó el cabello (Imagen 27). Para ella, se diseñó un vestuario que incluyera pantalones, estampados orientales, ropa deportiva, gafas de sol ahumadas, etc. (Imágenes 28).

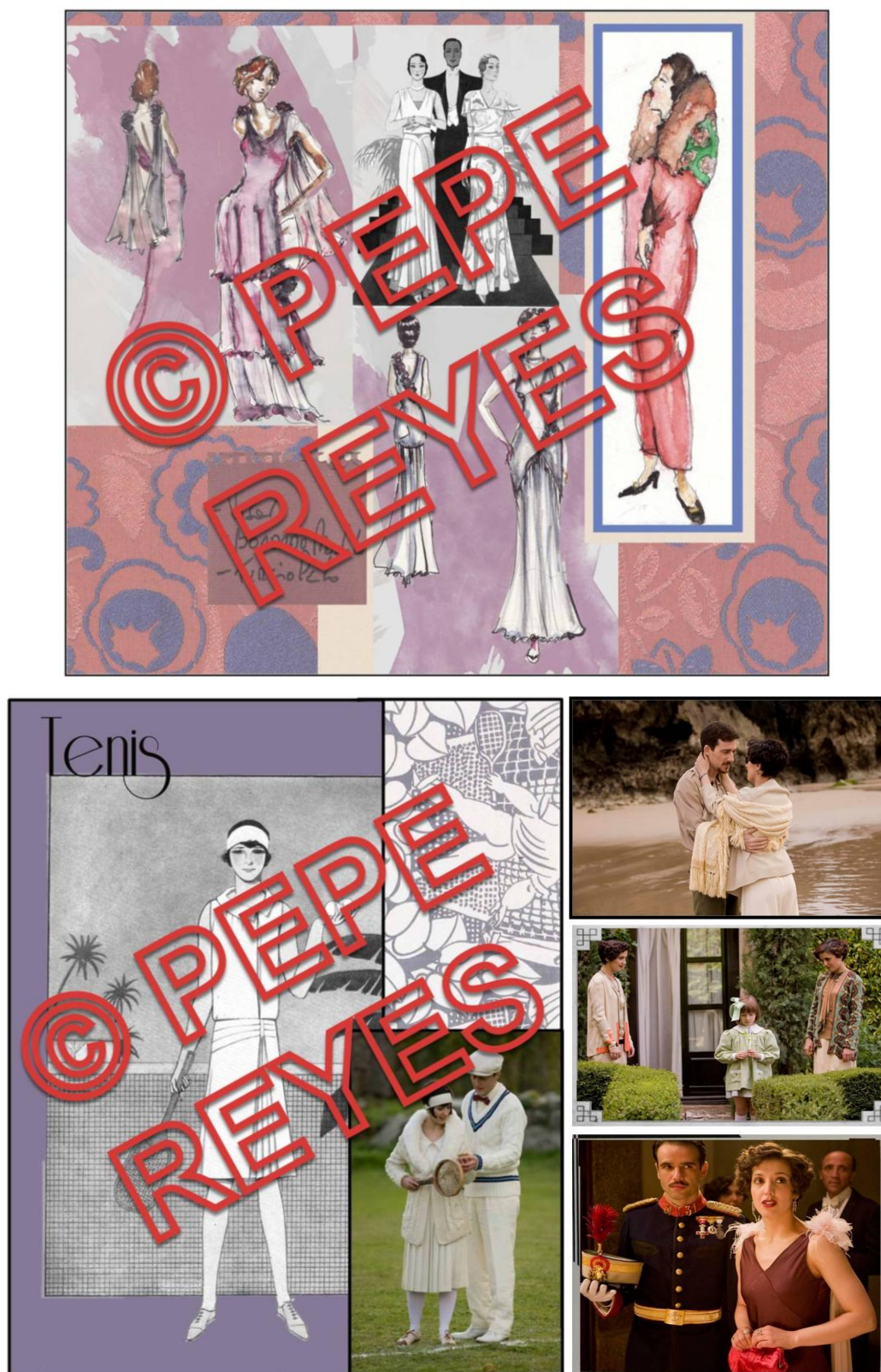
Imagen 27. Caracterización de Isabel de Viana. Tres temporadas.



Fuente: Mediateca RTVE. Dcha. a Izda. y arriba abajo: Cap. 1, Cap. 14, Cap. 23 y Cap. 37.

¹⁰² Ésta fue la definición que la directora de peluquería y maquillaje, Martha Marín, dio cuando se la preguntó por este personaje (entrevista personal realizada el 31 de marzo de 2014).

Imagen 28. Propuestas de vestuario para Isabel (tres temporadas) y caracterización.



Fuente: Imágenes cedidas por Pepe Reyes, director de vestuario.

El estudio del trabajo de los equipos de vestuario y de peluquería y maquillaje ha demostrado que su participación es imprescindible para el éxito de una serie de época. Sin ellos, la caracterización de los personajes no resultaría completa y sólo mediante la adecuación del pasado histórico a las expectativas del público y al presupuesto económico que ellos realizan, se logra la verosimilitud del relato. La correcta puesta en escena depende en gran medida de ellos y ésta imprime a la producción un sello de calidad que no pasa desapercibido para el público.

Capítulo 5. El envoltorio: la banda sonora.

El proceso de recreación del pasado no concluye con la grabación audiovisual. Aspectos como el montaje o la música contribuyen a puntuar el *ambiente* en que se desarrolla la acción porque influyen en los estados anímicos del espectador. Se ha subrayado este uso particular de la banda sonora como una de las características del melodrama: a través de la música se identifican los momentos solemnes y los cómicos, se caracteriza a los personajes y se carga o aligera la tensión de una escena¹⁰³.

El uso de la música se ha señalado como una. Además, la música remite, gracias a su capacidad de connotación, a determinados periodos históricos.

Federico Jusid tenía una larga experiencia como compositor de bandas sonoras cuando Diagonal TV le pidió que sonorizara *La Señora*. Al igual que en el resto de los casos, sus primeras conversaciones con los directores, Lluís Güell y Jordi Frades, tuvieron como objetivo discernir el carácter de la serie y lo que se esperaba que la música aportara. Se subrayó que la producción era una serie de época, pero que básicamente se centraba en la historia de un amor imposible. Como se ha comentado, el referente literario inmediato era el folletín del siglo XIX: la música, por tanto, tenía que reflejar el tono melodramático de la narración. Debía ser muy lírica, cercana a las grandes instrumentaciones del Romanticismo, incluso podría parecerse a las composiciones operísticas.

Como el resto de los profesionales, el compositor tuvo acceso a la *biblia* de la primera temporada a través de la cual conoció las tramas y los personajes. Además, como la incorporación de la banda sonora es uno de los últimos pasos de la producción, Federico Jusid pudo leer más de seis guiones y visionó los brutos de los dos primeros capítulos; de esta manera, poseía elementos para una lectura más profunda y de mayor alcance.

Según el músico, la principal función de la banda sonora es “ilustrar una época”: la música “colorea el universo físico y completa la escenografía”¹⁰⁴. Por tanto, aporta información, sugiere interpretaciones y contribuye a crear la atmósfera adecuada o a reforzar la visión que se tiene de un periodo concreto.

En la mayoría de los casos, la banda sonora se limita a acompañar discretamente a la acción, pero hay casos en los que la partitura se comporta como una voz adicional.

¹⁰³ MARTÍN BARBERO, J., “Matrices culturales de la telenovela”, en PEÑAMARÍN, C. y LÓPEZ DÍEZ, P., *Los melodramas televisivos y la cultura sentimental*, Ed. Universidad Complutense- Consejería de Presidencia- Dirección General de la Mujer, Madrid, 1995, págs. 23-40, p. 26.

¹⁰⁴ Entrevista personal realizada a Federico Jusid, compositor de la banda sonora (3 de febrero de 2014).

Cumple, entonces, una función dramática, puesto que cuenta algo que no se ve en pantalla. En *La Señora*, de acuerdo con la opinión de su creador, la banda sonora se empleaba como un “hinchador de lo emocional”: favorecía que el público empatizara con los personajes y subrayaba el carácter de ciertas escenas.

A veces, la música daba pulso a la narración, imprimía tensión, y otras, aligeraba las escenas gracias a su capacidad de alterar la percepción. Así sucedía en el capítulo 14 cuando Gonzalo acude al dormitorio de su esposa que, asustada, espera tras la puerta: la duración de esta escena es excesiva pero aguanta en pantalla porque el conflicto dramático se desarrolla a través de la música (Imágenes 28).

Imagen 29. Uso de la música extradiegética.



Fuente: Cap. 14

En la práctica, la banda de sonido se incorpora a la imagen montada al final del proceso de creación, de modo que, habitualmente, el compositor ajusta los temas musicales –su línea melódica, su ritmo o su *tempo*- a lo que desarrolla en pantalla. Por ejemplo, en una secuencia de persecución, los golpes musicales se alteran para que coincidan con el cambio de plano.

Para la primera temporada, se compusieron 17 temas o *leitmotifs* que se vincularon a determinadas tramas o personajes. Era muy importante que el autor de la música comprendiera la motivación, el objetivo dramático y el arco de transformación de cada personaje porque algunos temas debían reflejar el temperamento de los protagonistas.

En líneas generales, las composiciones con una armonía más clara, con menos contrapuntos, se vinculan a los personajes con un perfil estable o con situaciones livianas –es el caso del *leitmotiv* que ilustraba las escenas que se desarrollaban en la cocina-. Los personajes o tramas más complejas se acompañan de temas con mayores matices cromáticos, más oscuros, de tempo más irregular. Por ejemplo, el motivo de Irene de

Castro era música disonante y atonal, cercana a la última época de Mahler o a Schoenberg.

Como ya se ha comentado, la auténtica protagonista de *La Señora* es Victoria Márquez. Su tema musical debía mostrar la firmeza de sus convicciones personales y, al mismo tiempo, provocar una sensación de libertad.

El Marqués tenía un motivo que variaba coincidiendo con las fases de desarrollo del personaje. Según Jusid, “el Marqués no era solamente malo: era un tipo que estaba enamorado de su mujer y que lo pasaba mal por ella. Esto lo humanizaba”¹⁰⁵; así se compuso una línea musical, el “Marqués tierno”, de un romanticismo mucho más pronunciado que el de Ángel, pero también más pasional, más cercano a las composiciones de Richard Wagner.

El tema musical de Isabel de Viana también cambió para adaptarse a su arco de transformación: mientras existió Isabelita Méndez –la inmadura amiga de Victoria– su *leitmotiv* era alegre y desenfadado, con una estructura muy simple, inspirado en el jazz clásico; cuando comienza su relación con Fernando Alcázar, se creó un tema para la pareja en el que la melodía fue enriqueciéndose. La descripción de Isabel por parte del compositor demuestra que se realizó un cuidado trabajo para definir a cada personaje: “Isabel permanece junto a su marido porque arma una familia, inventada y algo disfuncional, pero propia”¹⁰⁶.

También se compusieron temas para determinados grupos o situaciones; por ejemplo, los vinculados a los mineros o al somatén. El periodo de tiempo que Ángel se hace cargo de una misión en un lugar indeterminado de Extremadura o Andalucía se sonorizó con una instrumentalización basada en las guitarras españolas, con fuertes influencias de las bandas sonoras de los *spaghetti western*: se buscó premeditadamente que la música trasladara al espectador al nuevo ambiente donde se desarrollaba la vida de Ángel. De igual manera, el tema que acompaña los encuentros en el bosque de Ángel y Victoria destaca por su carácter bucólico: es ligero, con sonidos brillantes y metálicos combinados con la suavidad del violín, debía evocar actividades de aire libre, a entornos lúdicos y placenteros.

Como se ha mostrado, la música está en función del personaje y de las tramas que, a su vez, se definen por una serie de condicionantes sociales e históricos. En palabras de Jusid, la época *viste* al personaje, lo envuelve y determina su forma de pensar y de comportarse: “el personaje está metido en una época como en un traje, y lo

¹⁰⁵ Entrevista personal realizada a Federico Jusid, compositor de la banda sonora (3 de febrero de 2014).

¹⁰⁶Ídem

interesante es que se respete y se refleje en pantalla. En el caso de *La Señora*, los personajes están sometidos a un mundo de convenciones sociales en el que es fundamental la pertenencia a una clase social¹⁰⁷. La banda sonora debe enfatizar los conflictos que atraviesan los personajes.

Imagen 30. Uso de música diegética.



Fuente: arriba: Cap. 1 y Cap. 34; abajo: Cap. 30.

Por otro lado, no se puede componer la banda sonora de una serie de época ignorando la imagen que de ella existe en el imaginario popular, como ya se ha visto en otros aspectos de la realización. Por eso, salvo que haya un planteamiento abiertamente postmoderno, la música de ficciones históricas tiende a una instrumentalización orquestal, la única forma de música existente hasta la popularización del sintetizador alrededor de 1970.

Se deben tener en cuenta las características de la música de la época en la que se enclava la acción, su sonoridad. Sin embargo, como se vio que sucedía en otros departamentos, no se reproduce exactamente la realidad histórica. En este caso, las composiciones de otros periodos –especialmente los más lejanos en el tiempo- pueden resultar insoportables para el público actual. La escala musical que hoy se conoce es el

¹⁰⁷ Ídem

resultado de una lenta evolución y escribir música de acuerdo a los parámetros del pasado puede arrojar como resultado temas muy duros, secos e invasivos que sustraerían la atención de los espectadores a otros aspectos.

El compositor crea la música “como si fuese de la época”, de tal manera que se ajuste a las expectativas del público y evoque el aroma asociado a ese tiempo: respetar el espíritu de la época es imprescindible.

Cuando se trata de música diegética, esta premisa cobra aún mayor relevancia. En esas circunstancias hay que ser muy purista porque la verosimilitud del relato depende de lo mostrado y la música se transforma en un elemento más de la puesta en escena. En *La Señora*, el 85% de la música diegética se compuso *ex profeso*; se tomó como punto de partida partituras de época existentes, pero se versionaron y, en algunas ocasiones, se combinaron con los *leitmotifs* de la serie (Imagen 30).

En definitiva, la música es el más intangible de los elementos que recrean una época. Como tal, debe responder a una realidad histórica –a la que se acerca con el mayor rigor posible-, pero sin sacrificar el gusto estético actual. De nuevo, el objetivo es conseguir el equilibrio entre ambos factores.

Por otra parte, la misión del compositor es si cabe más compleja porque la música forma parte del bagaje cultural del individuo que es capaz, según su formación, de vincularla a ciertos periodos históricos. En niveles de lectura inferiores, el público se deja guiar por el carácter de evocación de la música y puede discernir si se ajusta o no la idea popular sobre lo que debió ser esa época. De esta manera, el autor de la partitura se mueve en márgenes muy estrechos de actuación entre lo real y lo posible.

SEGUNDA PARTE
EL MICROCOSMOS DE *LA SEÑORA*.

Capítulo 6. La cabecera: ejercicio de síntesis.

La cabecera o “genérico” se define como “la secuencia que incluye títulos de inicio de la película (telefilm) y que consistirá habitualmente en el título de la serie y del episodio (capítulo) acompañado o no, en esta primera presentación, de los créditos relativos al director o a los protagonistas”¹⁰⁸.

Esta estructura, heredada del cine, ha evolucionado notablemente en las últimas décadas: ha ido incorporando significantes -gracias a su capacidad para concentrar información- y su forma es ahora mucho más compleja. Autores contemporáneos subrayan la importancia de la cabecera como elemento referencial y simbólico¹⁰⁹. La cabecera de una serie es su carta de presentación, por ello su diseño es fundamental: a partir de sus elementos y composición, el espectador debe hacerse una idea aproximada sobre lo que trata la serie y del enfoque utilizado¹¹⁰. Así, la cabecera identifica perfectamente la producción y debe ser totalmente reconocible.

Los títulos de crédito de una serie o película cumplen la función del exordio en los discursos retóricos: “hacer que el juez o el público fuera benévolo, atento y dócil”¹¹¹. Los créditos deben crear la atmosfera adecuada para la recepción de la producción: se trata de persuadir al espectador, de sugerirle elementos que le motiven a ver la serie, incluso que le lleven a convertirse en un fiel seguidor de la misma. En este sentido, la cabecera de *La Señora* trata de materializar la sutileza de los sentimientos, principal punto de atracción de la trama.

6.1. Los hermanos pequeños: avances y resúmenes.

Los capítulos de *La Señora* adoptan la estructura trimembre habitual en las series televisivas: un resumen antecede a la cabecera (“En el capítulo anterior...”) y un avance final anticipa los contenidos del siguiente episodio (“En el próximo capítulo...”). Este

¹⁰⁸ BARROSO GARCÍA, J., *Realización de los géneros televisivos*, Ed. Síntesis, Madrid, 1996, pág. 300.

¹⁰⁹ DE LA CUADRA DE COLMENARES, E., y MARCOS RECIO, J. C., *Cabeceras de series de ficción: símbolo y documento. Análisis de las cabeceras de series estadounidenses desde los 70 hasta hoy*, Universidad Complutense de Madrid, sin paginar. Disponible en: http://eprints.ucm.es/7072/1/Cabezas_de_series_de_ficcion.pdf

¹¹⁰ Roberto Gamonal señala que las principales funciones de los títulos de los títulos de crédito son aportar información sobre los profesionales implicados en la realización del film, introducir al espectador a la trama narrativa y crear una predisposición positiva (GAMONAL ARROYO, R., “Títulos de crédito. Píldoras creativas del Diseño Gráfico en el cine”, en *Icono 14. Revista de comunicación y nuevas tecnologías*, nº 6, 2005, sin paginar. Disponible en: <http://www.icono14.net/ojs/index.php/icono14/article/viewFile/418/293>

¹¹¹ MORTARA GARAVELLI, B., *Manual de retórica*, Ed. Cátedra, Madrid, 1991, pág. 71.

mecanismo permite recoger la narración (señala los hechos más destacados del capítulo anterior) y favorece la fidelización del espectador puesto que funciona como un reclamo.

El resumen y el avance se identifican con el *opening* y el *ending* anglosajones (Imagen 31). Ambas partes, simétricas en su situación, remítan, en su origen, al tema musical que las acompañaba y que generalmente estaba compuesto en exclusiva para ellas¹¹².

Imagen 31. Inicio del *opening* y del *ending* de la cabecera.



Fuente: Cap. 39 y Cap. 18.

El *opening* (pregenérico o introducción) se inserta delante de la cabecera y puede componerse a partir de fragmentos de episodios anteriores, de imágenes de lo que sucederá en el capítulo o de una escena que funciona como prólogo¹¹³: en *La Señora* se ha optado por la primera posibilidad –la más utilizada–, pero, en otras producciones como *Temps de silenci*, se introduce un narrador en primera persona (Isabel Dalmau) que recuerda/describe lo sucedido en aquellos días sobre unas imágenes inéditas del capítulo.

Trascurridos unos segundos después del rótulo “En el capítulo anterior”, los títulos de crédito comienzan a impresionarse sobre las imágenes del resumen. De esta manera, al integrarse las partes, se da continuidad a la serie y sobre todo, gracias a esta argucia, la cabecera se ofrece “limpia” al espectador. Únicamente aparece un rótulo al final: el título de la serie (Imagen 32).

Tanto en el resumen como en el avance, se recogen imágenes de los nudos de los principales conflictos. El peso no reside en lo que dicen los personajes, sino en lo que se

¹¹² Paula Correcher señala este origen en su trabajo dedicado al anime japonés (CORRECHER MARTÍN, P., *Diseño y realización de varias piezas breves de animación basada en una novela gráfica pre-existente*, Universidad Politécnica de Valencia, sin paginar. Disponible en: <http://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/16033/memoria%20finalizada.pdf?sequence=1>

¹¹³ DE LA CUADRA DE COLMENARES, E., y MARCOS RECIO, J. C., *Op. cit.*

puede ver en las escenas; por ello, en lugar de re-utilizar las imágenes del avance de un episodio como resumen de otro, se eligen nuevos fragmentos de los mismos nudos. Para facilitar la creación de suspense, se altera el orden cronológico de lo sucedido en el capítulo y se emplea un montaje rápido con ritmo *in crescendo* en el que resulta muy importante la tensión aportada por la música. Es la misma estrategia de comercialización empleada en los *trailers* o en los *teasers*¹¹⁴.

Esta descontextualización resulta muy atractiva para el espectador: se le ofrecen los principales elementos de la trama, pero no se le indica cómo avanza. De esta manera, se fomenta que el público construya varias alternativas para el desarrollo de los conflictos y se genera el deseo de ver más.

Imagen 32. Aparición del título de la serie en la cabecera.



Fuente: Cap. 4.

Como se ha mencionado, habitualmente las temporadas de las series semanales se componen de 13 episodios, pero, en el caso de *La Señora*, se varió la emisión de la segunda y tercera temporada, de manera que la segunda contó con 17 episodios y la tercera, que se emitió en continuidad con la segunda, sólo tuvo 9. Este cambio, posiblemente derivado de la interrupción de la serie durante los meses de verano, alteró la configuración de los resúmenes y los avances.

Por norma general, el final del último capítulo de cada temporada coincide con un punto de giro en la trama principal. La acción presentada no se concluye para generar

¹¹⁴ GIL PONS, E., *La narrativa del tráiler cinematográfico*, Universidad de la Coruña, sin paginar. Disponible en:

<http://www.gabinetecomunicacionyeducacion.com/files/adjuntos/La%20narrativa%20del%20Trailer%20cinematogr%C3%A1fico.pdf>

suspense y propiciar que el espectador aguarde el estreno de la siguiente temporada. Por esta misma razón, no suele incluirse un avance. Ajustándose al paradigma expuesto, este último episodio, en vez de un avance, cierra con un extenso resumen de todo lo sucedido en la temporada.

El primer episodio de cada temporada no sufre variaciones en su *opening* puesto que a través del resumen, el público puede retomar la trama en el momento en que se detuvo. Además, para facilitar la continuidad, se suelen repetir las imágenes finales del último episodio; se comienza así *in media res*.

El problema en el caso analizado se produce porque no se respetó la división de las temporadas¹¹⁵. La primera temporada finaliza con una fuerte discusión entre Victoria y su marido, el Marqués de Castro (este enfrentamiento se recoge en el inicio del capítulo 14); de igual modo, originariamente, la segunda temporada debía concluir con el embarazo de Victoria, que le impide, moralmente, huir con Ángel (elemento que se retoma en el capítulo 27), pero TVE continuó las emisiones de *La Señora* y señaló el capítulo 30 como el último de la segunda temporada: en esta ocasión se omitió el avance. A pesar de que se creó un falso final para la segunda temporada, la cadena de televisión emitió las dos temporadas sin pausa entre ellas.

Probablemente, con esta modificación en la emisión, se pretendía ajustar la serie al ritmo habitual de programación: la segunda temporada se había estrenado a principios de verano (1 de junio) –una fecha inusual en un producto de éxito¹¹⁶- y se había interrumpido su emisión durante la segunda quincena de julio y el mes de agosto. Tras este lapso de tiempo, a la producción le costó volver a conseguir altas cifras de audiencia; de manera que también es posible que TVE optara por no detener la emisión para no perder espectadores¹¹⁷.

Inexplicablemente, al principio del capítulo 24, se incluyó un extenso resumen en el que se rescataron imágenes de la primera temporada de la serie. Su larga duración

¹¹⁵ Paradójicamente, en los DVD's de la serie comercializados se mantuvo el diseño inicial. La estructura sigue el modelo de 13 episodios por temporada: 1-13, 14-26, y 27-39.

¹¹⁶ De acuerdo con los datos de audiometría publicados por Sofres, la media de espectadores por capítulo se situó en 3.226.333 y se alcanzó un *share* del 18,73%, aunque hubo picos por encima del 20% (capítulo 12: 20,90%; y capítulo 13: 23,90%).

¹¹⁷ La media del *share* de los episodios emitidos antes de la suspensión estival estaba alrededor del 18,54%, muy cerca de las cifras conseguidas en la primera temporada (18,73%). Sin embargo, desde que se reanudó la emisión hasta el capítulo 26, los datos oscilaron entre el 17% y el 18%. La tercera temporada registró una media de 4.181.778 espectadores y una cuota de pantalla por encima del 20% (20,83%).

sugiere que esta parte se pudo concebir como un producto independiente para ser emitido inmediatamente antes del capítulo ordinario y que funcionara como un cebo.

Por último, respecto a la estructuración de la serie, se debe resaltar que el episodio final de *La Señora* (Cap. 39) permite enlazar perfectamente con el *spin off* de la producción: *14 de abril. La República*. Se sitúa a los personajes en un nuevo escenario y se sugiere la continuidad de algunos de ellos (Gonzalo López y Encarna) en la nueva ficción.

Imagen 33. Diferencias en la composición de los títulos de crédito en los avances en *La Señora*.



Fuente: Cap. 3, primera temporada; y Cap. 18, segunda temporada.

Respecto a la composición del *opening* y del *ending* de la cabecera, hay que señalar que, en lo relativo al grafismo del avance final, se produce una pequeña variación (Imagen 33). En la primera temporada, las imágenes de lo que sucederá en las próximas entregas, se proyectan sobre un espacio rectangular que simula el papel pintado de una de las estancias principales de la casa de los Márquez: la cenefa de madera inferior y la puerta corredera abierta a la derecha -en la que se puede observar la sombra de una mesa y de una lámpara-, permiten identificar este espacio como la sala de acceso al despacho de Ricardo Márquez. Sobre este rectángulo oscuro se insertan los títulos de crédito y los agradecimientos finales. Durante la segunda y tercera temporada aumenta el espacio dedicado a las imágenes: ahora la pared ocupa toda la pantalla, a excepción de la pequeña franja inferior, y los créditos se impresionan directamente sobre el lateral. La imagen adquiere más protagonismo porque, lógicamente, los actores son más conocidos y sus conflictos también.

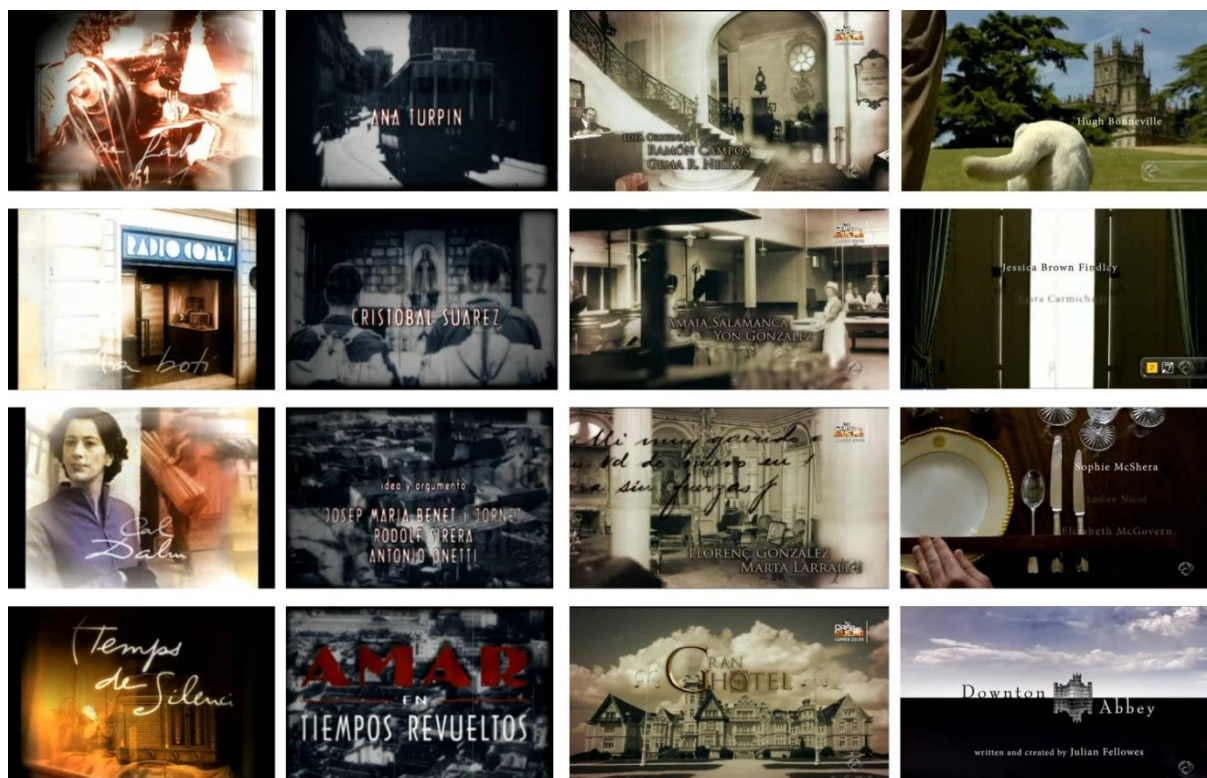
6.2. Singularizar la producción.

El estudio de la cabecera de la serie responde a dos causas principales: en primer lugar, el peso que las imágenes de archivo habían adquirido en otras producciones coetáneas a *La Señora* (*Cuéntame lo que pasó*, La 1, 2001-actualidad), había reforzado el carácter histórico de estas series. A través del análisis, se pretendía dilucidar si el uso de este tipo de imágenes se había convertido en un rasgo distintivo de las series históricas.

Por otra parte, de acuerdo con uno de los objetivos fundamentales de esta investigación, las conclusiones extraídas permitirían valorar la consideración de *La Señora* como un modelo para series de época realizadas en España.

Para lograr ambos fines, se comparó la cabecera de la serie con la de otras producciones anteriores (*Temps de silenci*-TV3, 2001-2002- y *Amar en tiempos revueltos* - La 1, 2005-2012-;) y posteriores (*Gran Hotel* -Antena 3, 2011-2013-). Se incluyó en este análisis, la ficción británica *Downton Abbey*(ITV, 2010-actualidad) para determinar otras posibles influencias (Imagen 34). Se debe especificar que el estudio se ha limitado a la cabecera de la primera temporada de cada serie mencionada.

Imagen 34. Comparativa entre las cabeceras analizadas.



Fuente: Elaboración propia.

Los aspectos más destacados se recogieron en una ficha que ha permitido realizar un análisis de contenido cualitativo, en el que se han tenido en cuenta elementos constitutivos de la cabecera (presencia de actores o escenarios, uso de imágenes de archivo, tipo de letras, modo de inserción de los títulos, etc.)¹¹⁸.

El primer dato que se debe señalar es que la cabecera de *La Señora* apenas sufre variaciones a lo largo de sus tres temporadas. Posiblemente, una vez conseguida la plena asociación entre el genérico y la serie, la productora no estimó oportuno este gasto. Además, el periodo de tiempo transcurrido en la diégesis era demasiado corto, por lo que no era necesario renovar la cabecera incluyendo nuevos elementos que la actualizaran y denotaran el paso del tiempo. Esta práctica es habitual en aquellas producciones que abarcan un mayor lapso de años como *Amar...* o de *Temps de silenci*, donde se incorporan nuevas imágenes procedentes de NODO en las que el uso del color se asocia con el avance tecnológico experimentado por la sociedad española.

Al contrario que en estas producciones, en *La Señora* no se utilizaron imágenes de archivo. Técnicamente, es muy difícil para encontrar filmaciones de las primeras décadas del siglo XX relacionadas con el tema, pero se podía haber optado, como se hizo en *Gran Hotel*, por emplear fotografías que, mediante el cambio de foco en sus diferentes planos o a través del zoom, adquirirían cierto movimiento.

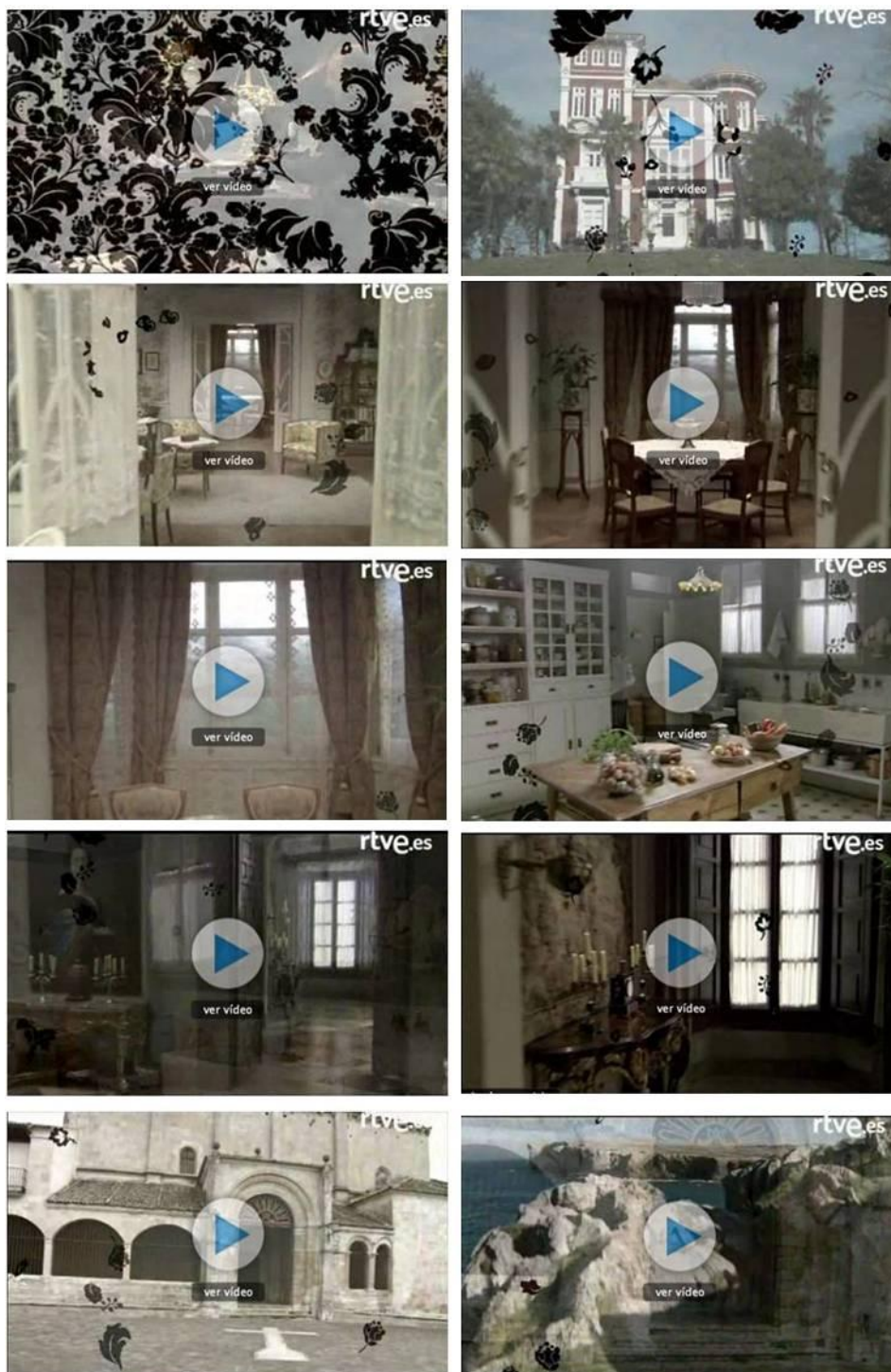
La cabecera de *La Señora* se compone a partir de planos generales encadenados de los principales escenarios. Un delicado motivo floral guía al espectador en un recorrido por el exterior de la casa de los Márquez, sus estancias vacías y silenciosas (salón y cocina), el interior del Palacio de los Marqueses de Castro, el atrio y fachada de la iglesia románica y, finalmente acaba en un soberbio acantilado sobre el mar. Las transiciones entre los espacios se salvan gracias a fundidos en blanco que aprovechan la entrada y salida de la cámara por ventanas y puertas. El espectador, siguiendo a la cámara, atraviesa estancias y accede, así, sin ninguna mediación, a los secretos que se esconden en cada una de ellas: se transforma en un ente omnisciente (Imagen 35).

La cabecera de *Downton Abbey* guarda bastantes similitudes con la de *La Señora*. De nuevo, se sumerge al espectador en el mundo de la diégesis a través de planos que muestran el interior de la casa y que se centran, concretamente, en las actividades que realiza el servicio (clasificar el correo, colocar los cubiertos, limpiar las lámparas... Destaca, por su parecido con una de *La Señora*, una imagen en la que se observa cómo se abre una ventana. Es muy posible que ejemplifique una tarea cotidiana de los criados:

¹¹⁸ Véase el apartado de la introducción dedicado a la metodología.

ventilar las habitaciones). El encargado de guiar la acción ha sido, en este caso, el propio dueño de la propiedad que, en el primer plano de la cabecera, camina hacia Downton.

Imagen 35. Fotogramas de la cabecera de *La Señora*.



Fuente: Cap. 4.

Es muy frecuente que la presentación de los personajes se produzca en el entorno con el que se les debe relacionar; de hecho, este tipo de cabecera se denomina “referencial” porque, a partir de los lugares escogidos, el espectador puede inferir la trama principal de la serie y las circunstancias que rodean a los personajes¹¹⁹. Por ejemplo, la inclusión de la iglesia parroquial en los créditos permite anticipar el principal conflicto: el sacerdocio se suma a los obstáculos que impiden el amor entre los protagonistas; o el acantilado se asocia a los encuentros apasionados entre los jóvenes enamorados¹²⁰. Lo singular en el caso en *La Señora* es que ningún personaje aparece físicamente en la cabecera: el proceso de identificación se ha depurado por completo (en *Temps de silenci*, se insertan primeros planos de los protagonistas en los decorados mostrados; las manos denotan la presencia de los criados en *Downton Abbey*; pero, en *La Señora*, se omite todo sujeto de la acción).

Indudablemente, una de las principales características de la cabecera de *La Señora* es la ausencia de elementos, su aparente simplicidad: además de prescindir de todo ser humano, como se ha comentado, los títulos de crédito se trasladan al resumen (se impresionan sobre sus imágenes), de manera que toda la atención recae sobre las estilizadas flores que conducen al espectador.

En contra de lo que es habitual en otras series¹²¹, el único texto que aparece en la cabecera de *La Señora* es título. Se debe destacar el uso del artículo determinante y de la mayúscula en el sustantivo común, lo que lo transforma en propio singularizando a un personaje que, al mismo tiempo, permanece en el anonimato puesto que nunca se le señala con el empleo del nombre de pila. La palabra “señora” enfatiza la relación de poder y el dominio que ostenta este personaje.

El diseño de los elementos gráficos de la cabecera no es casual. Aporta significado y remite directamente a un periodo histórico concreto que coincide con el tiempo diegético de la narración: las primeras décadas del siglo XX, en pleno auge del Art Decó, como se ha señalado. Los artistas, muy influidos por la estética japonesa en la que se empleaba la construcción de figuras por campos de color plano, simplifican los motivos y los recortan

¹¹⁹ BARROSO GARCÍA, J., *Op. cit.*, pág. 301

¹²⁰ Como se ha señalado, esta localización adquiere un efecto dramático muy en consonancia con la trama central: el escenario natural, salvaje, casi “virgen”, se asocia con la juventud y la inocencia de los amantes que viven una relación que no responde a los parámetros sociales establecidos, que permanece ajena a “la mano del hombre”. Al mismo tiempo, la fuerza del agua se identifica con la pasión de los protagonistas.

¹²¹ Es habitual que en las cabeceras convivan varios grafismos: así, en *Temps...* y *Gran Hotel* se insertan textos que imitan a la letra escrita para individualizar a los personajes y a sus conflictos.

jugando con los contrastes de blanco y negro. Una vez establecido el modelo, este patrón se repetía hasta abarcar la totalidad de la superficie¹²².

La cabecera reproduce estas pautas y se espera que el espectador, de acuerdo con un bagaje cultural común, sepa decodificarla: la silueta negra de las flores destaca sobre un fondo blanco, su figura se forma a partir de la unión de pequeñas piezas que se ensamblan entre sí, y se enfatiza su carácter curvo con el movimiento cadencioso y delicado que se imprime al motivo. Finalmente, del centro de un remolino que estas flores crean en pantalla, surge el título y posteriormente, las primeras imágenes del capítulo (Imagen 36).

Imagen 36. Transición entre el final de la cabecera de *La Señora* y las primeras imágenes del capítulo.



Fuente: Cap. 12 y Cap. 19.

La tipografía, sin embargo, se ajusta a las características del Art Decó: la línea recta se impone y en consecuencia, las composiciones son regulares, simétricas y robustas. Así, las minúsculas de los títulos de crédito son pequeñas y redondeadas, mientras que en las mayúsculas enfatiza la recta al doblar el grosor de estas partes (Imagen 37).

Uno de los elementos más expresivos de las cabeceras son títulos de crédito, puesto que a su capacidad referencial como texto se suma su potencialidad para transmitir sentimientos y emociones relacionados con el argumento de la producción –las letras pueden “personalizarse” (adquirir cualidades humanas) y moverse¹²³-. En *La Señora*, la tipografía se vincula al ámbito de los sentimientos y las emociones. El grafismo redunda en la idea que el amor es el objeto central de la trama de la serie.

¹²² Este modo de trabajo es visible en la elaboración de alfombras, tejidos, papel pintado, etc.

¹²³ GAMONAL ARROYO, R., *Op. cit.*

Imagen 37. Adaptación de las formas tipográficas.



Fuente: Cap. 1.

Respecto al orden de aparición de los títulos de crédito, éste es algo inusual: los responsables de la ambientación (vestuario, peluquería y maquillaje) son los primeros en aparecer -lo que se puede interpretar como una prueba de la importancia que se otorga a este aspecto en *La Señora*-; después de ellos, se menciona a los implicados en cuestiones técnicas (montaje, sonido y casting); posteriormente, figuran los directores de arte y fotografía y los autores de música y guión; para finalizar se indica el nombre de los profesionales relacionados con la producción de la serie (producción ejecutiva TVE, dirección de producción, producción ejecutiva) y del director. Los actores ocupan el último lugar antes de que los nombres del guionista y del director del capítulo cierren los títulos de crédito¹²⁴. Es el único caso en el que los actores ceden el protagonismo a otros profesionales; en el resto de las series analizadas, sus nombres ocupan un lugar privilegiado.

El orden de los actores sugiere el carácter sentimental de la serie ya que remite al triángulo amoroso que constituye su eje central: se menciona, en primer lugar, a la protagonista femenina, a “la Señora”, Adriana Ugarte¹²⁵; tras ella, los protagonistas

¹²⁴ La productora supo aunar en el reparto el talento de jóvenes actores con la profesionalidad de otros reconocidos. A los tres actores principales, se unieron otras caras conocidas de la pequeña pantalla como Carmen Conesa (Alicia), Lucía Jiménez (Encarna), Raúl Prieto (Salvador), Pedro Miguel Martínez (don Enrique), Alberto Jiménez (Ricardo Márquez), Anna Turpin (Irene de Castro) o Raúl Piña (Hugo de Viana). Muchos de ellos habían coincidido en famosas teleseries como *Chicas de hoy en día*, *Al salir de clase*, *Un paso adelante* o *Compañeros*, y sobre todo en el laboratorio de ensayo que supuso *Amar en tiempos revueltos*.

¹²⁵ Adriana Ugarte contaba a sus espaldas una corta pero reconocida trayectoria como actriz cuando se la ofreció el papel de Victoria Márquez: había estado nominada al Goya como “actriz revelación” en 2006 por *Cabeza de perro* y había participado en varias series de televisión —entre las que destaca *Hospital Central*. Sin

masculinos, Rodolfo Sancho¹²⁶ –en el papel de Ángel- y Roberto Enríquez¹²⁷ –el Marqués de Castro-.

Finalmente, merece la pena prestar atención a la música de la cabecera como elemento que contribuye a la creación de esa atmósfera y que remite unívocamente a la serie. A pesar de que, como se ha explicado, en *La Señora* existen varios *leitmotifs* que se identifican con ejes argumentales o personajes, se apostó por el tema dedicado a Victoria para ambientar esta parte. La música influye de forma decisiva en la percepción del ritmo cinematográfico, ya sea incrementando el ritmo de imagen o disminuyéndolo¹²⁸; en este caso, la cadencia del tema musical determina el movimiento de las flores subrayando la sensación de relajación, de “dejarse llevar”. Además, en palabras de su compositor, es una música romántica “que podía ser del siglo XIX”¹²⁹; evoca, por tanto, a un periodo histórico en el que la razón ha dejado paso al auge de los sentimientos.

La mujer es la verdadera protagonista de esta producción. Todos los elementos de la cabecera se unen para subrayar esta idea: por ejemplo, en los grafismos se acentúa la

embargo, era un rostro desconocido para el gran público; fue su interpretación en *La Señora* la que la consolidó (obtuvo el premio de la Unión de Actores y el Fotogramas de Plata, en 2009, como mejor actriz de televisión por su actuación en la serie).

¹²⁶ El caso de Rodolfo Sancho (Ángel) es opuesto a la de la protagonista femenina. Hijo de actor y gracias a su participación en la serie insignia de la productora Diagonal, *Amar en tiempos revueltos*, Rodolfo era muy conocido para el público objetivo de *La Señora*. En el serial televisivo de la sobremesa interpretó a uno de los protagonistas, Antonio Ramírez (primera temporada, 2005-2006). A pesar de haber participado en casi una veintena de largometrajes cinematográficos (*Cachito*, *Taxi*, *La comunidad*), alcanzó la popularidad por su trabajo en otras exitosas series de televisión: *Al salir de clase* (1997), *Hospital Central* (2002), *Policías* (2002-2003) o *Un paso adelante* (2003).

¹²⁷ Por el contrario, el tercer miembro del triángulo amoroso, Roberto Enríquez, era ya un reputado actor. Comenzó su carrera en el teatro a finales de los años 80 interpretando papeles de Shakespeare, Valle-Inclán o Brecht; debutó en televisión en 1994 con *Colegio Mayor* y, a partir de ese momento, compaginó cine, televisión y teatro. Destacan sus actuaciones en las series *Esencia de poder* (2002), *Hospital Central* (2002), *Lobos* (2005) y *Quart* (2006)¹²⁷. En su filmografía se encuentran películas como *Marta y alrededores* (1999), *El principio de Arquímedes* (2003), *Los aires difíciles* (2005) y *Azul Oscuro Casi Negro* (2005). En 2003, fue finalista al Goya como “actor revelación” por *El alquimista impaciente* (2003) y a los premios de la Unión de Actores y a los Max, por su interpretación sobre las tablas en *La Gaviota* de Chejov. *La Señora* supuso su verdadera consagración (finalista del Premio de la Unión de Actores en 2009 y ganador en 2010 por su papel de Gonzalo López); después de la producción de Diagonal encabezó la serie *Hispania* para Antena 3 en la que interpretó al caudillo numantino Viriato.

¹²⁸ VV. AA., *Ficción televisiva: series*, Ed. SGAE, Madrid, 1995, pág. 96

¹²⁹ “*La Señora*. Federico Jusid nos explica cómo es la música de la serie”, dentro del sitio web oficial de RTVE, 15 de junio de 2011, <http://www.rtve.es/alacarta/videos/la-senora/senora-federico-jusid-explica-como-musica-serie/1129887/> [consulta 2 de marzo de 2012]

curva –línea característica del Art Nouveau-, que tradicionalmente se ha asociado al cuerpo femenino y, por ende, a todo lo relacionado con la mujer (sensibilidad, emoción, etc.).

Uno de los atractivos de *La Señora* reside en situar la acción en un periodo de transformación. Desde finales de siglo, la mujer reclamaba un nuevo lugar en la sociedad: no se resignaba a estar sometida al varón y exigía la misma consideración que éste. Tras la Primera Guerra Mundial, se produce una crisis de creencias y valores: la barbarie del conflicto armado ha demostrado que la humanidad no se encamina a un progreso ilimitado (positivismo filosófico) y, desalentada, se busca una forma de evasión que tiene mucho de huída hacia delante. Son los “locos años veinte”: el deseo de diversión, de alegría, lo impregna todo. La mujer se desinhibe, se produce su liberación sexual: con los vestidos largos y el corsé caen también los prejuicios morales¹³⁰.

El reportaje “*La Señora*”. *Felices años veinte*, realizado por Gustavo Jiménez y emitido antes del último capítulo de la primera temporada, corrobora el interés de la productora por subrayar el marco histórico en el que se desarrolla el drama y que debe interpretarse como un guiño hacia el público femenino, principal consumidor del primer canal de TVE¹³¹.

Adoptando la forma de un documental, una voz en off de mujer, explica de manera clara y lineal, los principales cambios en el ámbito femenino durante la década. Se intenta enfatizar la aparición de la conciencia de género y de los movimientos a favor de los derechos de la mujer asociados a ella, pero el estudio se detiene en los aspectos más superficiales y frívolos de esta transformación: moda, práctica deportiva, imagen corporal, comportamiento sexual, pautas de esparcimiento, espacios de autonomía femenina, etc.¹³²

Se intercalan escenas de la serie que avalan los datos socioculturales aportados y que, al mismo tiempo, sirven para garantizar la fidelidad de *La Señora* a la realidad

¹³⁰ Véase CAUFEYNON, Dr., *Histoire de la femme 1904: son corps, ses organes, son développement au physique et au moral*, Ed. Côté- Femmes, París, 1989; o NÚÑEZ PUENTE, S., *Una historia propia: Historia de las mujeres en la España del siglo XX*, Ed. Pliegos, Madrid, 2004

¹³¹ Según el Anuario de la televisión de 2005, el telespectador de La 1 es mujer, tiene entre 40 y 50 años, reside en núcleos urbanos y se sitúa en un nivel socio-económico medio (VV. AA., *Anuario de la televisión.2005*, Ed. GECA Consultores, Madrid, 2006).

¹³² Se ignora, por ejemplo, el papel de la mujer en política (MARCOS DEL OLMO, M. C., y SERRANO GARCÍA, R., *Mujer y política en la España contemporánea, 1868-1936*, Ed. Universidad de Valladolid, Valladolid, 2012), los cambios en su educación (VÁZQUEZ RAMIL, R., *Mujeres y educación en la España contemporánea. La Institución Libre de Enseñanza y la Residencia de Señoritas de Madrid*, Ed. Akal Universitaria, Barcelona, 2012), o sus aportaciones intelectuales (MANGINI, S., *Las modernas de Madrid: las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*, Ed. Península, Barcelona, 2001), entre otros aspectos.

histórica: es un producto autorreferencial. De hecho, el reportaje estuvo precedido por la cabecera habitual y se ofreció formando una única unidad con el episodio: no se realizó pausa publicitaria entre los dos elementos y la rotulación sobreimpresionada destacaba esta continuidad (“TVE les ofrece *La Señora*”) ¹³³.

En definitiva, como se ha explicado, todos los elementos de la cabecera se conjugan para señalar a *La Señora* como un drama sentimental ambientado en un espacio histórico determinado, pero que, por el carácter universal de las emociones humanas, puede considerarse eterno.

La cabecera no resulta original o audaz, sino que reproduce fórmulas tradicionales para conseguir la mayor efectividad: se recurre a ideas estereotipadas (flores, mujer, curva, sensibilidad, etc.), se utiliza la minuciosidad de los escenarios recreados para situar al espectador en el pasado, se crea una atmosfera envolvente a través de la música... Cualquier aspecto redundante en lo que se ofrece al espectador: una bella e intensa historia de amor.

¹³³ Véase CHICHARRO MERAYO, M. M., “Información, ficción, telerrealidad y telenovela: algunas lecturas televisivas sobre la sociedad española y su historia”, en *Comunicación y sociedad*, nº 11, 2009, pág. 73-98. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3038987>

Capítulo 7. Las tramas: qué pasa en *La Señora*.

En todo relato, el autor ejerce de demiurgo que somete a los personajes – habitantes de un microcosmos definido por unas coordenadas espacio-temporales- a una serie de avatares para la consecución de un fin. La trama se define como el elemento estructural del relato: es el armazón o esqueleto que permanece invariable a pesar de que su apariencia puede adoptar múltiples formas¹³⁴.

De acuerdo con los análisis estructuralistas, sintácticos y semánticos, existe un número finito de tramas que hunden sus raíces en los mitos y leyendas populares. Las tramas se actualizan en cada relato y retornan al inconsciente colectivo aumentando el acerbo cultural de una comunidad: en su estudio sobre los cuentos rusos, Propp constató la existencia de treinta y unas funciones a través de las cuales el protagonista conseguía restaurar el equilibrio inicial de cada relato¹³⁵, Balló y Pérez construyen una taxonomía de tramas entre las que se enuncian el amor prohibido, la búsqueda del tesoro, la venganza¹³⁶...

La trama constituye, por tanto, el eje principal de toda narración. De hecho, es frecuente que el título de la serie o película haga referencia a la trama principal y que adopte el nombre de uno de los protagonistas, el de algún escenario o el objetivo dramático de un personaje¹³⁷. En el caso de la producción de *Diagonal*, es evidente que Victoria está llamada a convertirse en *la señora* –tanto en su acepción como gran dama como por su rol de patrona y dueña de la mina-. Los comentarios de los seguidores de la serie en el foro ratifican esta percepción:

El personaje de Victoria también se hará mucho más fuerte, tiene que sobreponerse a las adversidades prácticamente sola, sin apoyo de casi nadie. Se hará una auténtica "señora" (lo cual encaja con el título de la serie). (Sofía, Cap. 17)

Una producción no puede reducirse a una única trama sin temor a que resulte plana o carente de interés. Tobías distingue tres tipos de tramas maestras o patrones estructurales: historias de relación entre personajes, historias interiores que cristalizan en

¹³⁴ GONZÁLEZ SÁNCHEZ, J. F., "La "trama maestra" en la narrativa audiovisual. El caso del cine del Oeste", en *Fonseca, Journal of Communication*, nº 1, pag. 100-122. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3635113>

¹³⁵ PROPP, V., *Morfología del cuento*, Ed. Akal, Madrid, 2001.

¹³⁶ BALLÓ, J., y PÉREZ, X., *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1995.

¹³⁷ SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A., *Estrategias de guión cinematográfico*, Ed. Ariel, Barcelona, 2001, pág. 59 y 108.

los arcos de transformación de los personajes, y tramas externas o argumentales en las que un personaje realiza una serie de acciones para lograr un fin¹³⁸ (Tabla 5). En todo guión deben desarrollarse al menos una trama de cada una de las tres categorías enunciadas:

Tabla 5. Tipología de tramas maestras de Tobías.

Arcos de transformación	Relaciones entre personajes	Tramas externas
Desvalido	Amor	Búsqueda de un objeto
Tentación	Amor prohibido	Aventuras o vivencias
Metamorfosis	Rivalidad	Persecución de un personaje
Transformación		Rescate
Maduración		Huída o escapada
Sacrificio		Venganza
Descubrimiento		Resolución de enigma
Precio del exceso		
Ascenso		
Caída		

Fuente: GONZÁLEZ SÁNCHEZ, J. F., “La “trama maestra” en la narrativa audiovisual. El caso del cine del Oeste”, en *Fonseca, Journal of Communication*, nº 1, pág. 100-122, p. 115.

Aunque la mayoría de estudios se refieren a las películas cinematográficas, las estructuras argumentales propuestas se pueden aplicar a cualquier relato audiovisual. Por ejemplo, la trama principal de *La Señora* es una historia de amor prohibido; además, se distinguen otras tramas externas (*búsqueda* del control de los negocios por parte del Marqués, *venganza* de Ángel en la tercera temporada, la *resolución* del origen de Gonzalo¹³⁹, etc.) y varios personajes experimentan un marcado arco de transformación (Victoria *madura*, Isabel se *transforma*, Ángel se *sacrifica*, etc.).

La historia de Ángel y Victoria, eje central de la serie, presenta todas las características del amor prohibido: los jóvenes amantes luchan contra las convenciones sociales que impiden su relación; el castigo a tal audacia es la muerte trágica de uno de ellos después de que su amor se consumara en pantalla; pero la separación impuesta por esta vicisitud les permite unirse simbólicamente para siempre.

¹³⁸ TOBIAS, R. B., *El guión y la trama: fundamentos de la escritura dramática audiovisual*, Ed. Ediciones Internacionales Universitarias, Madrid, 1999.

¹³⁹ Los conflictos de identidad son la base de la mayoría de los melodramas y folletines. La principal diferencia entre estos dos géneros reside en que el descubrimiento del origen es rápido en el melodrama mientras que en la novela por entregas se exige un camino a la inversa que se remonte hacia la escena primigenia (MARTÍN BARREIRO, J., *Op. cit.*, pág. 31 y 37).

El referente inmediato es la historia de Romeo y Julieta. Aunque el relato fue recogido por autores anteriores (Masuccio, 1476; Luigi da Porto, 1530; Matteo Bandello, 1554), fue William Shakespeare quien le dio su forma dramática definitiva en 1594. Es muy probable que el escritor inglés conociera la historia a través del poema de Arthur Brooke *The Tragical History of Romeus and Juliet* (1562).

El amor prohibido se diferencia del amor imposible en que son condicionantes externos los que impiden la unión de los amantes¹⁴⁰. La pertenencia a familias enfrentadas –los Montesco y los Capuleto- se ha transformado en diferencias sociales o raciales: en *West Side Story* (R. Wise y J. Robbins, 1961), dos bandas juveniles rivales –portorriqueños y descendientes de irlandeses- se enfrenten en el West End neoyorkino; *Yasemin* (H. Böhm, 1988) se centra en el amor de un joven alemán hacia un muchacha turca. Las sucesivas revisiones del drama shakesperiano enriquecen el relato. En el caso de Victoria y Ángel, su amor prohibido por su diferente origen social, adquiere tintes éticos cuando Ángel se ordena sacerdote¹⁴¹.

El conflicto principal de este tipo de tramas no sólo se debe a las acciones de los antagonistas, sino que surge del enfrentamiento entre los deseos de satisfacción de los amantes y las convenciones sociales. En el imaginario colectivo, el amor es un sentimiento puro y supremo que no debe conocer ningún límite, pero la realidad muestra que existen una serie de normas implícitas que determinan el desarrollo de las relaciones amorosas. Los amantes que no aceptan estos esquemas, deben pagar un precio y recibir un castigo, así los relatos sobre el amor prohibido son advertencias sobre las repercusiones de no ajustarse a lo establecido¹⁴².

William Shakespeare estructuró la historia de Romeo y Julieta en torno a cinco únicos encuentros amorosos que, como si fueran círculos de una espiral, conducían a los amantes al inevitable final trágico¹⁴³. Ángel y Victoria también recorren el mismo camino a

¹⁴⁰ BALLÓ, J. y PÉREZ, X., *Op. cit.*, pág. 156.

¹⁴¹ Este aspecto fue señalado por la guionista María José García Mochales en la entrevista realizada para la elaboración de este trabajo (28 de febrero de 2014).

¹⁴² TOBÍAS, R. B., *Op. cit.*, pág. 209-216.

¹⁴³ Primero, los amantes se conocen en el baile de máscaras (círculo del enamoramiento); la escena del balcón es la principal del segundo periodo (círculo del noviazgo); la boda se produce en el tercer encuentro de la pareja (círculo del matrimonio); esa noche consuman su relación y se ven obligados a separarse (círculo de la separación). Este adiós se configura como una premonición del final trágico que les aguarda; de hecho, Julieta, al ver deslizarse a Romeo por el balcón afirma “¡Dios mío! Tengo en el alma un fatal presentimiento. Ahora, que abajo estás, me parece que te veo como un muerto en el fondo de una tumba” (Acto Tercero, Escena V). El último encuentro se desarrolla en la cripta de los Capuleto donde se ha enterrado a Julieta, allí Romeo decide suicidarse (círculo del cementerio).

pesar de que su relación se prolonga en el tiempo, lo que le resta la intensidad de la pasión juvenil que caracterizaba la obra inglesa¹⁴⁴. En la relación de los protagonistas de *La Señora* pueden distinguirse tres fases¹⁴⁵. En la primera, se narra el principio de la relación (enamoramiento y noviazgo): por lo general, la sociedad, si es consciente de la existencia de un amor prohibido, expresa su desaprobación y/o intenta detenerlo; los amantes prosiguen su relación en secreto o a la vista de todos. En el caso de *La Señora*, Victoria decide enfrentarse a sus vecinos y amigos por el amor de Ángel: desoye los consejos de Vicenta, no cede al chantaje de Hermosilla... Esta primera fase es fundamental porque en ella se define la relación entre los amantes y se la sitúa en su contexto social.

La segunda fase dramática coincide con la plenitud de su relación. Suele comenzar con una nota positiva (matrimonio): los amantes se hallan en el mejor momento de su relación y todo marcha bien. Hacia la mitad de la segunda fase, aparecen los primeros indicios de lo que terminará arruinando la relación. Habitualmente, uno de los dos amantes es consciente de los límites impuestos por la sociedad y decide poner fin a la relación aunque esté profundamente enamorado/a (separación obligada). Al final de la segunda temporada, Victoria no acude al encuentro con Ángel porque se entera que está embarazada¹⁴⁶. El joven abandona la ciudad para marchar a Roma.

En la tercera fase dramática se produce la muerte de uno de los amantes como pago a la sociedad por desafiar sus límites. El superviviente puede seguir amando o hundirse en la desesperación. La muerte a veces se sustituye por la fuerza de las circunstancias que obliga a los amantes a distanciarse. En *La Señora* es la protagonista quien fallece después de que los amantes salvaran multitud de obstáculos. Ángel es caracterizado como el esposo doliente que se hace cargo de la hija.

Por otra parte, el triángulo amoroso de la serie adopta una de las formas más habituales del amor prohibido: una relación adúltera. Lo más frecuente en estos casos es que el protagonista del relato sea quien mantiene una relación extramatrimonial (Victoria) y el cónyuge se convierta en el antagonista, el mayor obstáculo para que los amantes estén juntos (Gonzalo)¹⁴⁷.

¹⁴⁴ El drama inglés se desarrolla en un lapso temporal de 48 horas, de manera que la relación de los amantes se condensaba en el tiempo y adquiría cualidades mucho más pasionales e irreflexivas.

¹⁴⁵ Estas tres fases dramáticas son analizadas por R. Tobías (TOBÍAS, R., *Op. cit.*, pág. 215-216).

¹⁴⁶ La reticencia a abandonar a los hijos es uno de los motivos más frecuentes que coartan el desarrollo de la relación adúltera (BALLÓ, J. y PÉREZ, T., *Op. cit.*, pág. 177).

¹⁴⁷ TOBÍAS, R., *Op. cit.*, pág. 212.

El análisis del tema del adulterio permite conocer la evolución moral de la sociedad. Desde la antigüedad clásica (*Orestíada*, de Esquilo; *Electra*, de Eurípides), la infidelidad de la esposa se consideraba un atentado sobre la propiedad del varón puesto que cuestionaba el orden patriarcal existente. La férrea moral posterior a la Ilustración impidió el triunfo de los amantes. Tanto las novelas epistolares del siglo XVIII como las novelas por entregas del siglo XIX se destinaban a la educación sentimental de la mujer y le advertían del peligro de contravenir las normas sociales existentes. Presentan a jóvenes esposas desdichadas que se debaten entre vivir una pasión que las libere del aburrimiento y la opresión de matrimonio burgués o permanecer fiel a los principios morales. En cualquier caso, su comportamiento transgresor se castiga metafóricamente con la muerte la mayoría de las veces. Hasta la aparición de la obra de Ibsen, no se ofrece un resquicio a la felicidad de los amantes: en *Casa de muñecas* (1879), el abandono del hogar por parte de Nora se sugiere como una alternativa.

En el cine actual, aunque las relaciones extramatrimoniales no se aceptan, se justifican en determinados casos y su condena se pospone o aminora (*Breve encuentro* de David Lean, 1945; *Un extraño en mi vida* de Richard Quine, 1960; *Enamorarse* de Ullu Grosbard, 1984; *Los puentes de Madison* de Clint Eastwood, 1995...). De hecho, en *La Señora* se exige un final feliz en el que Victoria y Ángel puedan permanecer juntos. La postura que se traduce es absolutamente conservadora: el amor obligatoriamente debe conducir a una unión estable refrendada legalmente¹⁴⁸.

Una vez identificadas las tramas, se utilizó la base de datos diseñada para el análisis de contenido de las escenas porque, al hacer posible la cuantificación del tiempo de pantalla dedicado a cada trama, permitía determinar su protagonismo en la serie y arrojaba luz sobre el avance, la continuidad y las ramificaciones en otras líneas menores de cada una de ellas¹⁴⁹.

7.1. Primera temporada: “Erase una vez...”

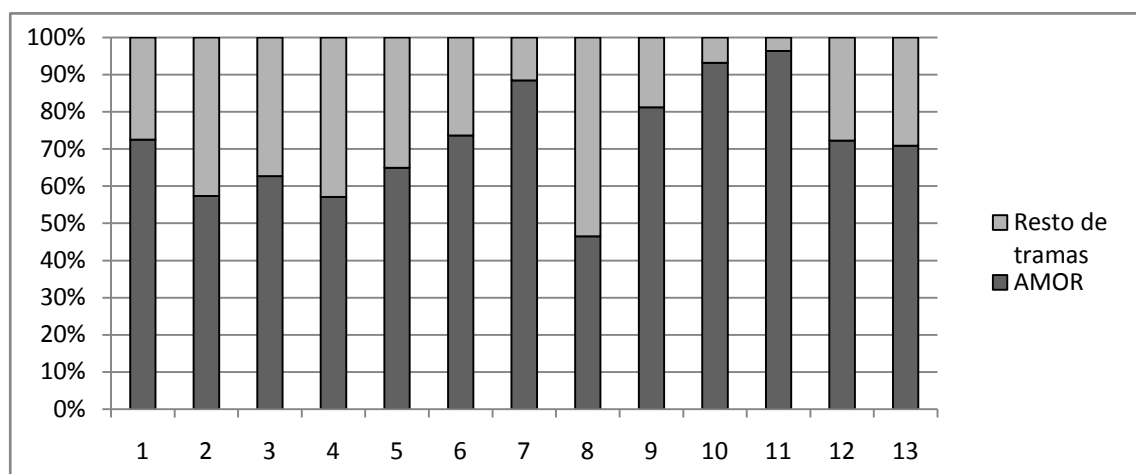
Durante la primera temporada, se establecieron varias líneas argumentales que se pueden clasificar, según su temática, en tramas amorosas, tramas empresariales o de negocios y tramas relativas a los obreros. Aunque, en los primeros episodios se presta especial atención a estas dos últimas tramas, es evidente que el eje central de la narración

¹⁴⁸ CABEZA, J., *La narrativa invencible. El cine de Hollywood en Madrid durante la Guerra Civil Española*, Ed. Cátedra, Madrid, 2009, pág. 102 y 177.

¹⁴⁹ La metodología aplicada se explica en la introducción del presente trabajo.

es “la historia de un amor imposible entre un cura y una señorita”¹⁵⁰, tal como se recoge en el gráfico 1. Como media, las escenas de carácter amoroso suponen el 72,10% del episodio, pero en algunos casos llegan a situarse por encima del 96% (Cap. 11) y nunca descienden a menos del 57%.

Gráfico 1. Porcentaje de escenas correspondientes a las tramas de carácter amoroso en la primera temporada.



Fuente: Elaboración propia a partir de la base de datos diseñada para el análisis de contenido de las escenas.

Las opiniones de los seguidores en el foro ratifican esta idea:

¿No os dais cuenta de que la razón de ser, la esencia, lo que da sentido a la historia es la relación Victoria-Ángel? (Sofía, Cap. 26)

De esta tercera temporada me va a encantar la lucha Gonzalo/Ángel que para mí, junto con la relación V/A [Victoria y Ángel] es el eje central de la serie. (Soley, Cap. 31)

Los guionistas saben que él [Ángel] es uno de los personajes que arrastra a la audiencia y perderán muchos, muchos espectadores sí eso ocurre [si Ángel muere]. Además V+A [Victoria y Ángel] son el alma mater de la serie. (Valle, Cap. 36)

Las declaraciones de Jordi Frades -director general de la serie- previas al estreno de la segunda temporada, también señalan la trama entre Ángel y Victoria como la base fundamental de *La Señora*:

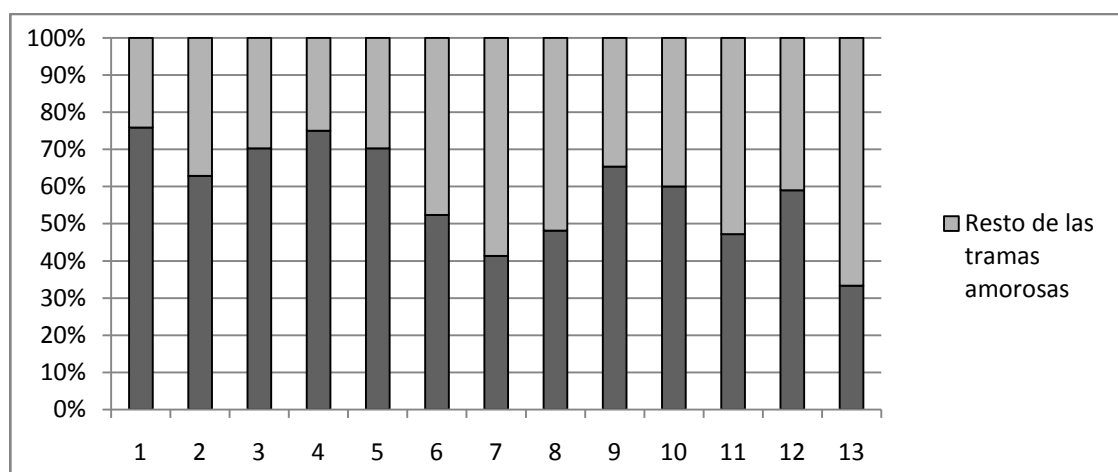
¹⁵⁰ Entrevista realizada a la guionista María José García Mochales (28 de febrero de 2014).

Damos un paso adelante respecto a la primera temporada: con más tramas, más personajes, más situaciones de acción, de drama, de épica... Un poco lo que teníamos en la primera temporada con más historias, aparte de la historia principal de *La Señora* que, recordemos, es el gran amor de Ángel-Victoria y, en este caso, Gonzalo.¹⁵¹

El amor entre los protagonistas debe salvar una serie de obstáculos y dificultades para satisfacer su *necesidad* u objetivo dramático¹⁵². Estos elementos centran otras tramas menores: Ángel es obligado a *ingresar en el seminario* y, a partir de ese momento, los personajes más conservadores (don Enrique, Gonzalo, etc.) tratarán que progrese en el *escalafón eclesiástico*; Victoria es *cortejada por Hugo*, etc.

Por otra parte, la estructuración de la relación sentimental entre los protagonistas en forma de triángulo amoroso, permite la multiplicación de problemas en la consecución del objetivo dramático. Por ello, es un esquema muy habitual en los melodramas.

Gráfico 2. Porcentaje de escenas correspondientes a la trama Victoria-Ángel-Gonzalo respecto al resto de tramas de carácter amoroso.



Fuente: Elaboración propia a partir de la base de datos diseñada para el análisis de contenido de las escenas.

La proporción de escenas relativas a la relación de Ángel y Victoria respecto al total de las dedicadas a las tramas amorosas confirma la consideración de este asunto como la trama principal (Gráfico 2): la media se sitúa en el 58,54% pero hay episodios donde alcanza más del 70% (75%, Cap. 4; 70,27%, Cap. 3 y 5). Según aumentan las

¹⁵¹ TUTELE.NET, "Entrevista a Jordi Frades, director de *La Señora*"...

¹⁵² Syd Field afirma que la *necesidad* es el motor de acción del personaje y que la estructura dramática – entendida como “una disposición lineal de incidentes, episodios y acontecimientos”- es la base de la historia y, como tal, define la trama principal (FIELD, S., *Op. cit.*, pág. 15 y 24).

tramas entre otros personajes, descende el porcentaje dedicado a Ángel y Victoria, pero en ningún caso baja del 33% (Cap. 13).

Como se ha mencionado, una vez establecida la trama principal, se desarrollan el resto de personajes. Estos deben tener historias propias que puedan atraer al espectador sin que actúen como comparsas de la trama principal: en *La Señora* se optó por crear otras tres tramas amorosas que discurren paralelas a la historia principal.

La relación de los Marqueses de Castro (Gonzalo e Irene) termina centrándose en la maternidad insatisfecha, en la incapacidad de realización por parte de la mujer que no puede ser madre. Tanto Irene –con su trastorno mental- como su hermana Catalina desaparecen porque se hace necesario que Gonzalo logre su nuevo objetivo: el amor de Victoria. Es evidente que la buena acogida de la serie por parte del público precipitó la conclusión de esta trama para transformar a Gonzalo en el antagonista de los protagonistas.

En el caso de Encarna y Pablo, se retoman las diferencias sociales como principal obstáculo para la unión de los amantes. Es frecuente que, en esta forma estructural, típica de las telenovelas, dos personajes opuestos entre sí –uno representando el Bien y otro, el Mal- se enfrenten por lograr el amor de un tercero¹⁵³. En este sentido, es paradigmática la relación establecida entre Encarna-Pablo-Bianca: la italiana simboliza la mujer fatal –aquella que cuyo amor es peligroso- que se vale de sus encantos para seducir al incauto galán; Encarna, sin embargo, representa la bondad y la pureza. Su destino es arrancar al hombre de las garras de la malvada (imagen 38).

Imagen 38. Escenas de *La Señora*: diferencias en la presentación de *Encarna*/Bien y *Bianca*/Mal.



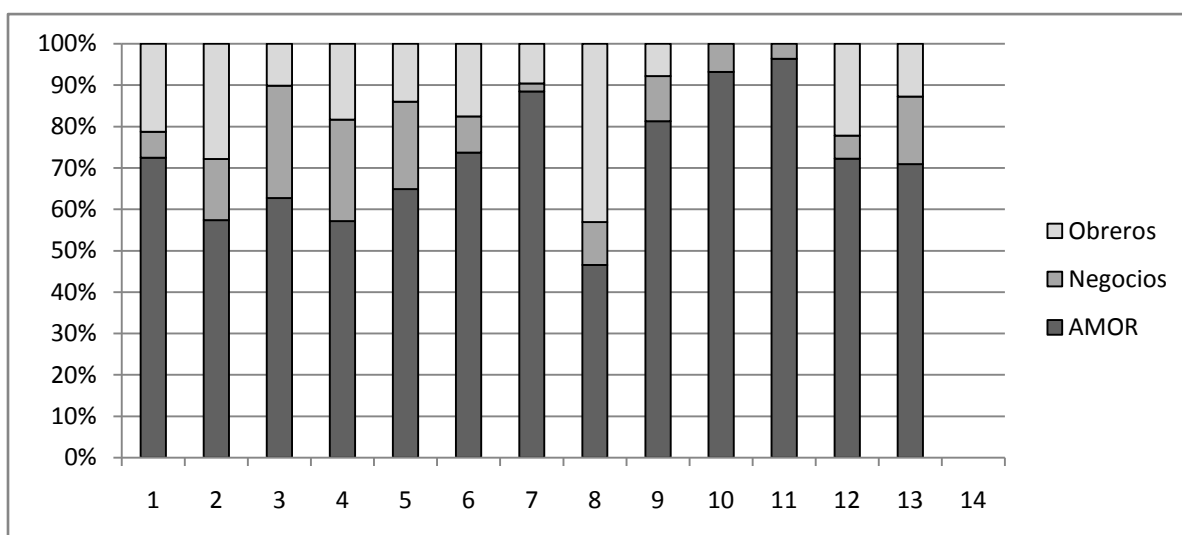
Fuente: Cap. 6.

¹⁵³ ROURA, A., *Telenovelas, pasiones de mujer. El sexo del culebrón*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1993, pág. 45-61.

La relación amorosa entre Vicenta y Justo –miembros del servicio- cumple una doble función: por un lado, permite mostrar cómo el amor es un sentimiento universal al que aspiran todos los seres humanos independientemente de su condición; por otra parte, pone en imágenes una relación madura y serena, diferente a la protagonizada por los protagonistas. Se trata de demostrar que el amor no tiene edad.

Aunque existe una constante imbricación de las tramas, como se muestra en el gráfico 3, la mayoría de las escenas de cada episodio se dedican a tramas amorosas (porcentaje medio de la primera temporada: 8,54%) frente a las relativas a los negocios (12,15%) o al movimiento obrero (15,75%), que son más discontinuas y no aparecen en todos los episodios.

Gráfico 3. Porcentaje tramas amorosas vs. tramas negocios-obreros durante la primera temporada.



Fuente: Elaboración propia a partir de la base de datos diseñada para el análisis de contenido de las escenas.

La trama empresarial alcanza su máximo (27,20%) en el capítulo 3, el que se dedica a la lectura del testamento de Ricardo Márquez, mientras que apenas sobrepasa el 3,64% en el episodio 11, cuando se anuncia el compromiso entre Victoria y el Marqués.

Del mismo modo, la trama que muestra la situación de los obreros consigue el 43,10% del tiempo en pantalla en el capítulo 8, centrado en la labor que se desarrolla en el dispensario médico puesto en marcha por Pablo y Encarna. Por el contrario, desaparece en los episodios 10 y 11, dedicados al triángulo entre Victoria, Ángel y Gonzalo.

Se demuestra por tanto que, en contra de lo publicitado, *La Señora* se centra en la escenificación de las emociones amorosas. Esta priorización de los afectos es uno de los rasgos característicos de la telenovela definida como el “espectáculo del sentimiento”¹⁵⁴.

8.2. Segunda temporada: Victoria o la princesa atrapada.

Durante la segunda temporada, se optó por poner el foco sobre otros personajes principales para que protagonizaran sus propias tramas y evolucionaran dramáticamente (su arco de transformación se hizo más marcado¹⁵⁵).

Como se ha mencionado, la única manera de prolongar la ficción era detener el avance de la relación entre Ángel y Victoria. Argumentalmente, esto cristalizó en la indecisión de la protagonista, que pareció haber perdido su libertad y su deseo de actuar guiada por sus propios sentimientos. Elementos que la caracterizaban y que constantemente se ratificaban mediante la banda sonora¹⁵⁶.

La importancia de este conflicto interno se subraya en la *biblia*:

Poco a poco las prevenciones de Victoria hacia Gonzalo van cayendo: ella tiene necesidades románticas que sabe que siempre estarán insatisfechas con Ángel, debido a su condición. Gonzalo, sin embargo, está ahí. Siempre ha estado.¹⁵⁷

Las tramas amorosas vuelven a ser la base argumental de esta segunda temporada (Gráfico 4): su porcentaje medio se sitúa en el 82,94%, mientras que la trama de los negocios apenas llega al 6,65% y la de los obreros supera por muy poco el 10,42%. Las tramas amorosas llegan a máximos en los capítulos finales de la temporada (Cap. 28: 97,83% o Cap. 30: 96,43%), pero se mantiene por encima del 80% en 13 de los 17 episodios de la temporada. Por su parte, la trama de los negocios ocupa el 16,42% del capítulo 26, cuando Hugo decide contratar a un sicario para que mate al Marqués, sin embargo en 4 de los 17 episodios de la temporada no alcanza el 2%. Finalmente, la trama de los obreros consigue una cuota del 35,94% en el capítulo 19 debido al peso de los anarquistas, pero en tres episodios de los 17, no se le dedica ni una sola escena.

El incremento de las tramas amorosas se debe, no sólo a que el comportamiento dubitativo de Victoria exige escenas y minutos en pantalla, sino a que aparecen nuevos personajes que vienen a complicar relaciones ya existentes añadiéndole una componente

¹⁵⁴ CABRUJAS, J. I., *Y Latinoamérica inventó la telenovela*, Ed. Alfadil, Caracas, 2002, pág. 191.

¹⁵⁵ Entrevista personal realizada a la guionista María José García Mochales (28 de febrero de 2014).

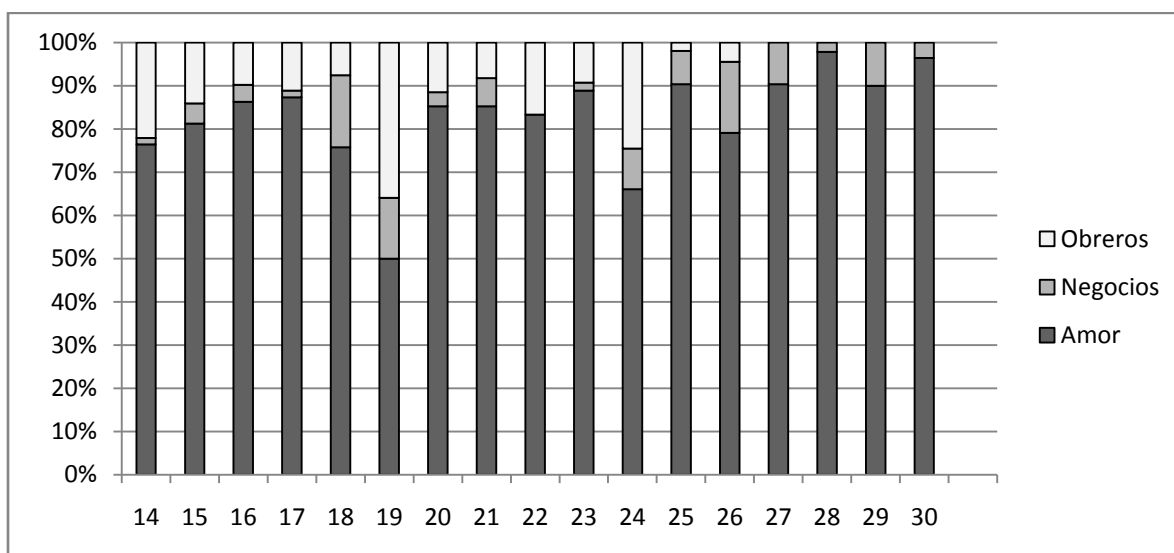
¹⁵⁶ Entrevista personal realizada a Federico Jusid, compositor de la banda sonora (3 de febrero de 2014).

¹⁵⁷ Biblia: “La Señora”. Segunda temporada, inédita.

sentimental. Por ejemplo, la trágica muerte del heredero de los Márquez trunca la relación entre Pablo y Encarna, pero la *viuda* se siente atraída por Ventura, el anarquista que accidentalmente acabó con la vida de su prometido.

Alicia y Salvador se habían aliado contra el Marqués, pero ahora comienzan una relación sentimental. Además, aparece Visi, la hermana de Encarna, para competir con Alicia por el amor de Salvador. En este caso, se reproduce el esquema tradicional de la telenovela comentado anteriormente: una mujer representa el Bien mientras la otra simboliza el Mal.

Gráfico 4. Porcentaje de las escenas de las tramas amorosas vs. tramas negocios-obreros durante la segunda temporada.



Fuente: Elaboración propia a partir de la base de datos diseñada para el análisis de contenido de las escenas.

En relación al triángulo protagonizado por Vicenta-Justo-Julio, tal como se destaca en la *biblia*, el destino irrumpe como un ente que determina el futuro de las personas, que condiciona su felicidad. Esta concepción del porvenir como un ser supremo se constata en muchas telenovelas¹⁵⁸:

Vicenta y Justo son dos personas solas, maduras... que se encuentran durante la primera temporada, cuando ya no esperan nada del amor. Juntos recuperan la ilusión. Sin embargo, la vuelta de Julio, el novio de juventud de Vicenta, pone a prueba durante esta temporada la relación entre ambos. (...) Durante esta temporada vamos a contar la historia de dos

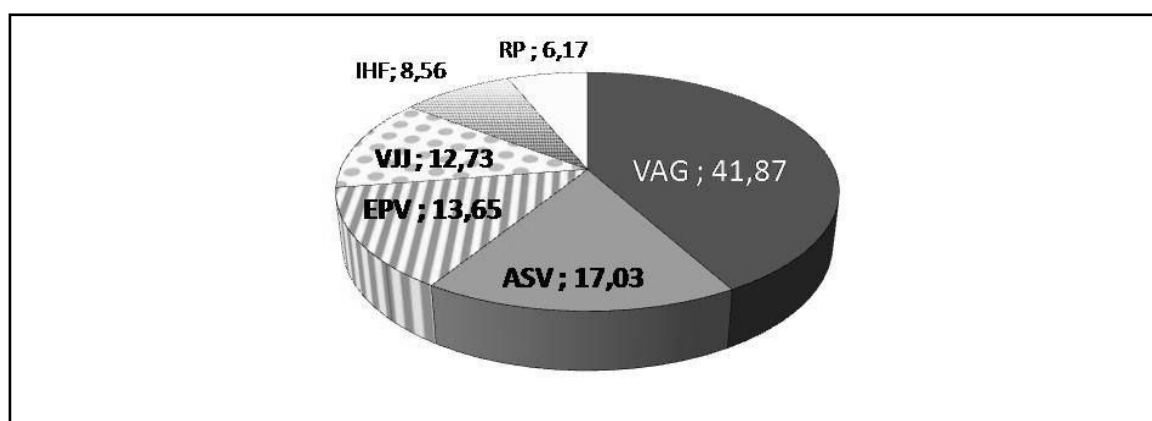
¹⁵⁸ ROURA, A., *Op. cit.*, pág. 18-19.

personas, *destinadas* a estar juntas, que se separan por no tomar las decisiones correctas.¹⁵⁹ [Uso de las cursivas propio]

También se incorporan en esta segunda temporada Fernando Alcázar –compañero de armas de Hugo- que se convertirá en el amante de Isabel, Julio –antiguo novio de Vicenta- que se interpondrá entre los dos criados o Rosalía –la sobrina de Adelina- que se unirá a Pío –otro nuevo personaje-.

Como se puede observar en el gráfico 5, el triángulo entre Victoria, Ángel y Gonzalo continua siendo la trama a la que más tiempo se dedica (media: 41,87%): un poco menos del que suman las subtramas de Alicia-Salvador-Gonzalo, la protagonizada por Encarna-Pablo-Ventura y la dedicada a Vicenta-Justo-Julio (43,41%). Se debe destacar el componente sentimental que adquieren tramas que hasta ese momento desarrollaban otros aspectos como la venganza (trama de Alicia).

Gráfico 5. Porcentaje de escenas de las diferentes tramas amorosas durante la segunda temporada.



Fuente: Elaboración propia a partir de la base de datos diseñada para el análisis de contenido de las escenas.

VAG: Victoria-Ángel-Gonzalo

VJJ: Vicenta-Justo-Julio

ASV: Alicia-Salvador-Visi

IHF: Isabel-Hugo-Fernando

EPV: Encarna-Pablo-Ventura

RP: Rosalía-Pío

Este predominio de las tramas amorosas debe analizarse, como se ha mencionado, dentro de las características propias del género melodramático que, en última instancia, es heredero de las novelas por entregas decimonónicas¹⁶⁰.

¹⁵⁹ Biblia: "La Señora". Segunda temporada, inédita.

8.3. Tercera temporada: “y este cuento se acabó”.

Contrariamente a lo sucedido en las dos primeras temporadas, durante la tercera, las tramas de carácter amoroso pierden interés: se produce una atomización de las tramas principales y muchas de las resultantes no se centran en el conflicto sentimental. Por ejemplo, la línea Alicia-Salvador-Gonzalo se divide en dos: Alicia buscará vengarse de Gonzalo (intentará averiguar su verdadera identidad) y recuperar a su hija, mientras que Salvador forma un matrimonio estable con Visi, de manera que las pocas escenas que protagoniza pueden adscribirse a la trama de los obreros porque a través de ellas, se caracteriza a Salvador. La trama de Alicia consume una parte destacable del tiempo de los episodios y, además, aparece en todos ellos: la media se sitúa en torno al 11% (11,34%) pero hay capítulos donde roza el 15% Y el 19% (Cap. 39 y Cap. 31).

El triángulo formado por Vicenta, Justo y Julio se disuelve y cobra relevancia el enfrentamiento entre Vicenta y Marcelina –esposa y Justo y profesora de Pedro, el hijo de Encarna-. La oposición entre las dos mujeres simboliza la lucha entre la tradición (Vicenta asume el papel de abuela) y progreso (Marcelina se presenta como partidaria de una educación liberal, en la línea de los presupuestos de la Institución Libre de Enseñanza)¹⁶¹. Aunque tiene un carácter discontinuo y desaparece en algunos episodios, en otros se le llega a dedicar el 15,79% (Cap. 34 centrado en la Primera Comunión del hijo de Encarna).

Por su parte, la trama vinculada a Rosalía se despoja de las connotaciones sentimentales (Rosalía se ha casado con Pío) y se centra en el desarrollo en pantalla de una leyenda popular, la del lobisome: una criatura -mitad humana, mitad animal- que vive en el bosque y ataca a las muchachas. Esta trama no es bien recibida por el público porque resta tiempo de desarrollo a la historia de Ángel y Victoria.

¹⁶⁰ La vinculación de ambos productos ha sido señalada por numerosos autores: Tobías (*Op. cit.*, pág. 212), Martín Barbero (MARTÍN BARBERO, J., *Op. cit.*), etc. La guionista María José García Mochales mencionó las novelas del XIX como referente literario de los dramas románticos entre los que se encuentra *La Señora*, y la autora de la idea original, Virginia Yagüe, señaló a *La Regenta* como fuente de inspiración. Además, la propia serie se sitúa en una época muy afín al periodo histórico de finales del siglo XIX.

¹⁶¹ El personaje de Marcelina no existe en la *biblia* de la tercera temporada. Según las líneas maestras establecidas en este documento, Justo debía casarse con una mujer de su pueblo y abandonar la casa Márquez. El maestro de Pedro debía ser un hombre, Miguel, que presenta las mismas características ideológicas que Marcelina, de manera se enfrentara a Vicenta en la educación de Pedro. La postura del ama de llaves la acerca al lado más oscuro de la tradición y del rancio conservadurismo.

Por otra parte, se preveía que Miguel fuera homosexual, de modo que su relación con Victoria fuera en cierta medida tensa porque ambos se sentirían atraídos por Ángel.

Estoy más que harta de lobisome. Y Pío rastraendo el bosque cual indio comanche no me puede parecer más patético. (Soley, Cap. 36)

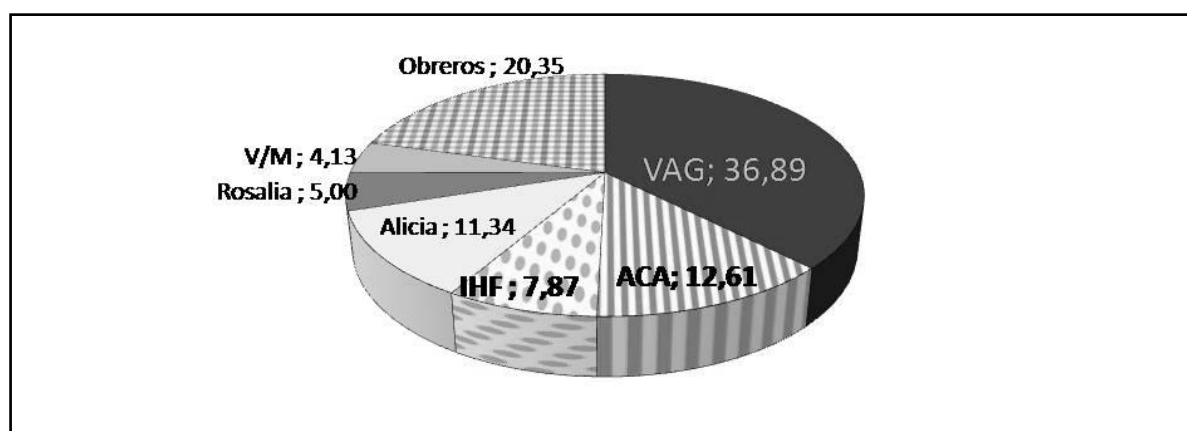
El lobisomená de ná, relleno al parecer... (Luz, Cap. 36)

Lo del lobisome no tiene sentido. Me he quedado con una cara de póker (sí, como en la canción). Historia de pegote, valiosos minutos desperdiciados para ni siquiera una explicación... (RomíA, Cap. 36)

Los datos arrojados por el análisis cuantitativo demuestran que el porcentaje de tiempo dedicado a esta trama es escaso (alrededor del 5% de media), pero, dado que se multiplican las tramas menores, se comprende que el espectador sienta que se prestando menos atención de la debida a la trama principal.

Respecto a las tramas amorosas, sólo hay un triángulo de la segunda temporada que se mantiene en la tercera: la historia de amor entre Isabel, Hugo y Fernando goza de cierta continuidad, aunque el tiempo que se le dedica es muy limitado. La media se sitúa en el 7,87%, cuatro puntos por debajo del empleado en la línea de Alicia (Gráfico 6).

Gráfico 6. Porcentaje de las diferentes tramas de la tercera temporada.



Fuente: Elaboración propia a partir de la base de datos diseñada para el análisis de contenido de las escenas.

VAG: Victoria-Ángel-Gonzalo

IHF: Isabel-Hugo-Fernando

ACA: Antón-Carlota-Alonso

V/M: Vicenta vs. Marcelina

El déficit de sentimientos trató de paliarse con la introducción de la trama entre Carlota –la hija de Alicia y del Marqués-, Antón –un muchacho de origen humilde simpatizante de izquierdas- y Alonso –el primo de Gonzalo, un importante terrateniente-. Sin embargo, el nuevo triángulo fue rechazado de forma abrumadora por los espectadores

que lo consideraron un recurso de los guionistas para sustituir la historia entre Ángel, Victoria y Gonzalo.

La relación entre Antón y Carlota no me gusta, me da la impresión de que quieren conseguir con ellos unos nuevos Ángel y Victoria, y no lo son para nada. No me llega su historia, y los actores no me acaban de convencer. (Vic59, Cap. 34)

Lo que han hecho, a mi me parece, es disolver lo más interesante para hacer espacio a otra trama que va a ser la continuación de la serie. (Marine, Cap. 33)

Resulta curioso ver como los guionistas a partir de los recursos que tienen, se las apañan para enrollar la trama de la serie para poder alargarla y continuarla. (Turquesa, Cap. 20)

Realmente, con estos nuevos personajes se pretendía dotar de continuidad a *La Señora* y a su secuela: al principio no se barajó la posibilidad de variar el escenario de la acción (seguiría desarrollándose en Asturias) y se asumió que la nueva producción heredaría gran parte de los personajes y los conflictos de *La Señora*; de manera que eran necesarios nuevos personajes que pudieran asumir el protagonismo de Ángel y Victoria¹⁶².

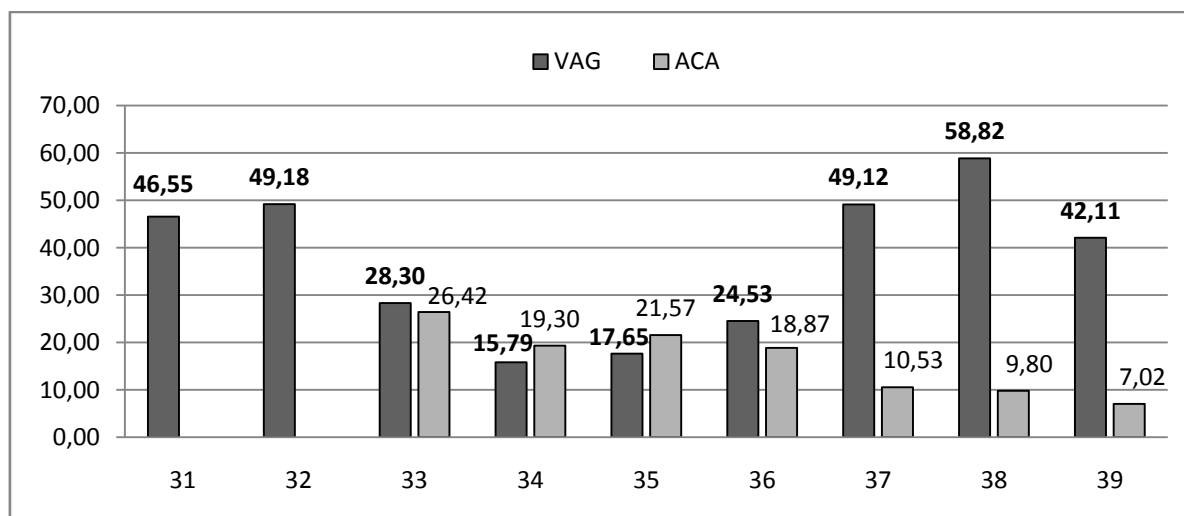
Como demuestra el análisis de las escenas, efectivamente, el tiempo empleado en el desarrollo de la trama de Antón, Carlota y Alonso, se sustrae del dedicado a la historia de Ángel y Victoria (Gráfico 7), aunque al final la relación entre los protagonistas alcanza el 36,89% de media frente al 12,61% de la trama creada en la tercera temporada.

Finalmente, se debe destacar que los cambios producidos en la relación entre Ángel y Victoria durante la tercera temporada provocaron que gran número de escenas dedicadas a esta trama no tuvieran carácter amoroso: Ángel regresa a la ciudad, pero su objetivo aparente no es acercarse a Victoria, sino establecer lazos empresariales con su marido. La imbricación entre los negocios y la historia de amor es tan fuerte que difícilmente se puede distinguir una de otra. Además, como se verá en el análisis del foro, el espectador simplemente proyecta en otro ámbito, las filias y las fobias de la trama amorosa: lo único importante es que se enfrentan el *bueno* (Ángel) y el *malo* (Gonzalo).

¹⁶² La guionista María José García Mochales comentó, en la entrevista realizada para esta investigación, que otra línea argumental sopesada para la secuela se centraba en la relación padre-hija que se pudiera establecer entre Ángel y Aurora, la hija de Victoria a la que se encomienda su cuidado.

Los cambios estructurales en la secuela (elección de Madrid como escenario, apuesta por la creación de nuevos personajes y nuevas tramas, etc.) propiciaron que se desechara esta idea y que finalmente se produjera una fractura entre las dos series: la acción de *La Señora* no continúa en *La República*, sino que la secuela debe analizarse como un producto independiente en el que simplemente tienen cabida algunos personajes de *La Señora*.

Gráfico 7. Porcentaje de las tramas Victoria-Ángel-Gonzalo vs. Antón-Carlota-Alonso.



Fuente: Elaboración propia a partir de la base de datos diseñada para el análisis de contenido de las escenas.

A pesar de lo expuesto, la tercera temporada se caracteriza por un cambio notable en las líneas argumentales. Cuando se decidió prolongar la serie, se fijó como meta temporal la proclamación de la Segunda República: el personaje de Encarna –convertida en el líder republicano de la zona- ofrecía la oportunidad de dar continuidad a la narración y permitía mostrar en pantalla los conflictos ideológicos y políticos del periodo histórico¹⁶³. La Encarna de la tercera temporada decide cambiar las cosas desde su posición de privilegio. Sigue siendo una mujer comprometida: escribe polémicos artículos defendiendo la República que firma como Prometeo, cuenta con la complicidad y el apoyo de Marcelina, la autoría de los artículos llevará a Encarna a prisión, etc. Otros personajes secundarios, como Fernando –el militar republicano amante de Isabel de Viana- o Salvador, se sumarán a esta trama para reforzarla y personificar las diferentes posturas presentes en un momento de cambio social.

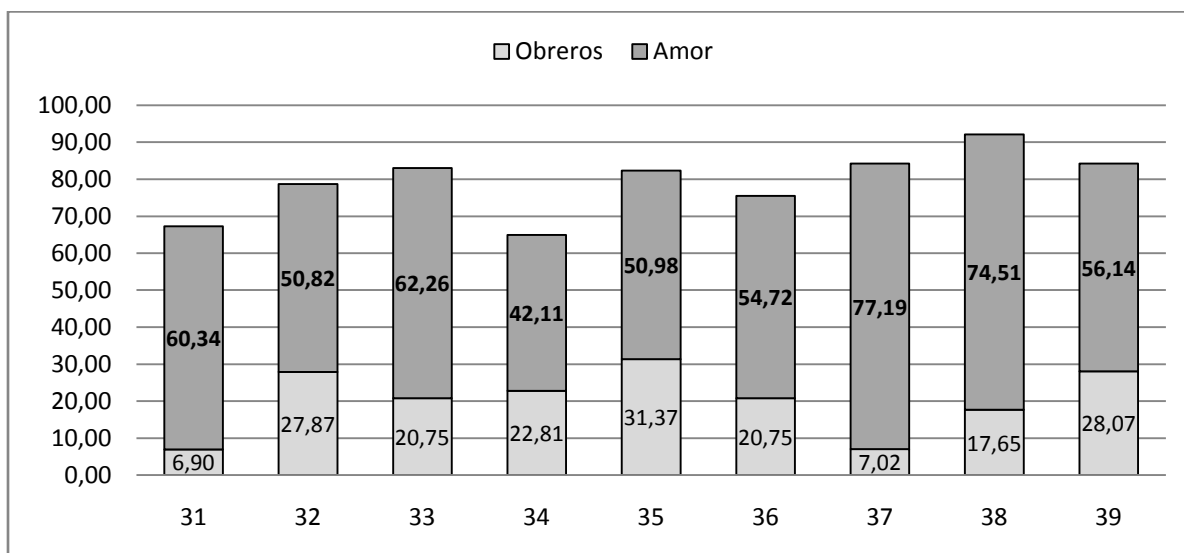
Como se ha mencionado en la introducción de este trabajo, para el análisis, se optó por cambiar la denominación de la trama de los obreros. La línea pasó a llamarse *política* porque, en definitiva, en esta tercera temporada, a través de las acciones de los obreros se trata de mostrar la escena ideológica y el convulso panorama político de la España del primer tercio de siglo.

Las tramas de carácter amoroso continúan ocupando un alto porcentaje de pantalla (Gráfico 8). La media se sitúa en el 58,79%, aunque determinados episodios se sitúan por

¹⁶³ Entrevista personal realizada a la guionista María José García Mochales (28 de febrero de 2014).

encima del 75% (Cap. 37: 77,19% y Cap. 38: 74,51%), debido a que en los capítulos finales se produce el desenlace de los negocios entre el Marqués y la Iglesia y estos se han computado dentro de la trama de los protagonistas al considerarlos un obstáculo para la realización del amor entre Ángel y Victoria.

Gráfico 8. Porcentaje de escenas de las tramas amorosas vs. tramas relacionadas con los obreros durante la tercera temporada.



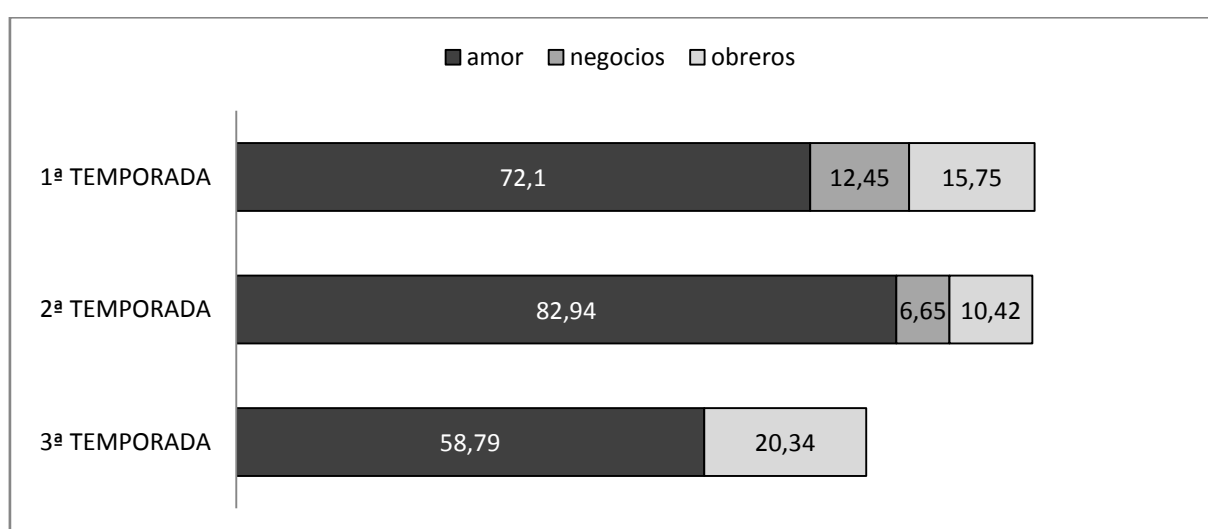
Fuente: Elaboración propia a partir de la base de datos diseñada para el análisis de contenido de las escenas.

La media del tiempo de desarrollo de las escenas vinculadas a los obreros alcanza el 20,35%. El alto índice logrado en el capítulo 35 (31,37%) se debe a que ese episodio se centra en el encarcelamiento de Encarna como autora de los artículos firmados por Prometeo. El 28% del último capítulo es consecuencia de que este se centre en el desarrollo de las elecciones de 1931.

En definitiva, el periodo en el que se localiza la acción de *La Señora* -una ciudad asturiana entre 1920 y 1931- es suficientemente rico en elementos históricos (auge de los totalitarismos, llegada al poder de Primo de Rivera, dictadura, crisis institucionales previas a las elecciones municipales de 1931 que desembocarían en la proclamación de la Segunda República, etc.), pero apenas se les presta atención: durante las dos primeras temporadas los acontecimientos históricos sirven únicamente para situar la acción en unas coordenadas temporales y para caracterizar a algunos personajes. En la tercera, a pesar del aumento que experimentan, las posturas ideológicas siguen siendo confusas: no hay ningún tipo de análisis del pensamiento de las diferentes corrientes ideológicas (no se aporta información sobre Unión Republicana o Unión Patriótica). La realidad histórica se

trata de un modo maniqueo: los personajes que durante las dos primeras temporadas han sido valorados positivamente, los que se han ganado la simpatía de la audiencia porque apoyaban a Victoria y a Ángel, representan a la izquierda, son los progresistas, los que luchan por las mejoras sociales, frente a ellos aquellos que han defendido la inmovilidad y la tradición, los mismos que desde el inicio se han opuesto a la relación de Ángel y Victoria y han impedido que alcanzaran su objetivo dramático. Los primeros serán recompensados, los segundos castigados

Gráfico 9. Evolución del porcentaje de escenas relacionadas con las diferentes tramas durante las tres temporadas



Fuente: Elaboración propia a partir de la base de datos diseñada para el análisis de contenido de las escenas.

El análisis de contenido de las escenas asociadas a las tramas principales durante las tres temporadas ratifica la tesis de que *La Señora* se concibió y se diseñó como un serial melodramático en el que la ambientación histórica fue sólo una excusa, un recurso, para dar una pátina de calidad al producto. Gran parte del tiempo se empleó en el desarrollo de tramas de carácter romántico (Gráfico 9): en la primera temporada, el valor medio se situaba en el 72,10%, incrementó considerablemente en la segunda temporada (82,94%) y alcanzó el 58,79% en la última. El descenso de escenas vinculadas a las tramas amorosas en la tercera temporada se relaciona directamente con el aumento en importancia de la línea argumental relacionada con el movimiento obrero (15,75% en la primera temporada, 10,52% en la segunda y 20,34% en la tercera) y sobre todo, con la multiplicación de tramas menores de carácter no sentimental. Concretamente, la trama de

Alicia, la de Rosalía y el enfrentamiento entre Vicenta y Marcelina suponen, como media, el 20,47% del tiempo de cada episodio.

El cambio argumental de la serie -provocado por la necesidad de detener el avance de la trama principal- desagrada a los seguidores que se quejan frecuentemente y que, finalmente, amenazan con retirar su apoyo a la secuela.

Si hacen esto [matar a uno de los protagonistas] se arriesgan y mucho a que su *spin off* o la continuación no funcione, porque los espectadores mayoritariamente son pro-historia AV [Ángel y Victoria] (RomíA, Cap. 36).

Si estas series siguen en un *spinoff*, con migo que no cuenten (Marine, Cap. 39).

Para la siguiente temporada ya han perdido un espectador porque paqué, paqué y aveas un final y estagente decida que hay que alargarlo más, vengaya, si es que siempre es lo mismo (Sayuri, Cap. 39).

Sin embargo, *La Señora* gozó del favor del público hasta sus últimas emisiones. Según las opiniones vertidas en el foro, la audiencia se enganchó a la producción por la trama amorosa (la relación de Ángel y Victoria) no por los elementos históricos de la serie: el pasado parece funcionar sólo como un decorado para el desarrollo de las interacciones de los personajes y de las situaciones dramáticas. La audiencia sólo espera una cosa: que “el amor triunfe”¹⁶⁴.

¹⁶⁴ Tomado del comentario del capítulo 37 realizado en el foro por Borealis.

Capítulo 8. La creación de los personajes: los habitantes.

No existe ninguna historia sin personajes: ellos son los sujetos de toda narración. Lo que ocurre en pantalla está determinado por lo que hacen. A través de sus acciones se construye la trama y también su propia identidad: según cómo actúen, serán catalogados y juzgados por el espectador.

La construcción del personaje es uno de los apartados más importantes en los manuales de guión. Dependiendo de los autores, se señalan varias facetas en las que se debe incidir para que el personaje resulte válido: una es la dimensión interna (pensamientos y sentimientos) y otra, la externa (actitudes, comportamientos y acciones). Ambas están ineludiblemente relacionadas y deben ser coherentes entre sí¹⁶⁵.

Es necesario que los personajes de la narración tengan una meta concreta que traduzca un objetivo más general y lejano; por ejemplo, el héroe lucha por rescatar a la princesa y, en última instancia, porque quiere ser amado. Lo interesante del relato descansa en el esfuerzo que debe realizar el personaje, en los obstáculos que debe superar, para alcanzar su objetivo. De ahí, nace el conflicto. Las historias interesantes hablan de alguien que actúa para conseguir algo que resulta difícil¹⁶⁶.

Es muy complicado delimitar los tipos de personajes existentes. Ya en la Antigüedad Clásica se establecieron dos ejes (extraversión/introversión y estabilidad/inestabilidad) y como resultado de sus intersecciones, se definieron cuatro tipos de temperamentos: sanguíneo, flemático, colérico y melancólico¹⁶⁷. Del mismo modo, se ha señalado que cada una de las principales emociones del melodrama se corresponde con una figura moral y a ésta –a su vez- se le asigna una fisonomía: el *traidor* genera miedo; el *justiciero* adhesión y entusiasmo; la *víctima*, lástima; y el *bobo* suscita risa. La esquematización facilitó la creación de los estereotipos y su integración en el imaginario colectivo. Paralelamente, se produjo una polarización valorativa de los tipos y se les identificó como *buenos* o *malos*¹⁶⁸ hasta el punto de que el enfrentamiento entre opuestos

¹⁶⁵ Antonio Sánchez-Escalonilla afirma que el personaje se desarrolla y se muestra a través de lo que hace (SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A., *Op. cit.*, pág. 276). Del mismo modo, José Luis Alonso de Santos considera que el carácter y el temperamento de todo personaje se manifiesta a través de la acción (ALONSO DE SANTOS, J. L., *La escritura dramática*, Ed. Castalia, Madrid, 1998, pág. 240). Robert McKee señala que a través de la *caracterización* (edad, sexo, apariencia física, actitudes y valores), se muestra parte de la *verdadera personalidad* del personaje. El espectador sólo averiguará si el personaje es como él cree cuando conozca su qué desea y por qué (McKEE, R., *Op. cit.*, pág. 446-448).

¹⁶⁶ SANZ-MAGALLÓN, A., *Cuéntalo bien*, Ed. Plot, Madrid, 2007, pág. 28.

¹⁶⁷ SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A., *Op. cit.*, pág. 278-280.

¹⁶⁸ MARTÍN BARBERO, J., *Op. cit.*, pág. 27-28.

se ha interpretado como la expresión de conflictos sociales dentro de las situaciones de revolución narradas en los melodramas¹⁶⁹.

En la actualidad, la exigencia de un personaje bien planteado implica la introducción de muchas esferas (emocional, psicológica, social...), que muestren rasgos contradictorios entre sí, con el objetivo de lograr personajes con aristas, imperfectos, verosímiles¹⁷⁰.

La evolución de un personaje a lo largo del relato se denomina *arco de transformación* y puede presentar varias formas: desde el cambio radical que incluye la modificación de lo más íntimo de su ser, hasta un crecimiento circular que nos devuelve al personaje aparentemente al mismo punto anímico en el que se inició la narración, aunque interiormente es patente que se ha producido un cambio.

Tradicionalmente, el protagonista es el sujeto principal de la trama, el que realiza o padece las acciones; el antagonista se opone al protagonista y de su enfrentamiento surge el conflicto; el ayudante puede estar a favor del protagonista o del antagonista, en cualquier caso favorece o dificulta el logro del objetivo. Finalmente, se suele sumar un cuarto modelo de personaje, el de *interés romántico*: es el destinado a ser la pareja ideal del protagonista¹⁷¹.

En esta serie, Victoria es la protagonista absoluta: su objetivo dramático es la realización amorosa junto con Ángel. Gonzalo es el antagonista que se opone a la relación entre los dos jóvenes propiciando así la aparición del conflicto de la trama. Ángel, como interés romántico de la protagonista, se convierte en un personaje principal. A este esquema triangular básico se añaden otros personajes que ayudan a un bando o al otro. Por ejemplo, Encarna se identifica con el *confidente* -el más cercano de los ayudantes al protagonista-, Hugo adopta respecto a Gonzalo la posición del discípulo, el jefe del somatén es la mano derecha de Gonzalo, etc.

Lógicamente, un mismo personaje ejerce diferentes funciones según en la trama que se analice. Así, Hugo es el antagonista de Fernando Alcázar por el amor de Isabel y Encarna es la protagonista de la trama política donde, además, el colectivo de los mineros se comporta como un único personaje. En esta línea argumental, el mencionado Fernando Alcázar se convierte en un *ayudante*. De esta manera, se va elaborando un complejo

¹⁶⁹ FRYE, N., *La escritura profana: un estudio sobre la estructura del romance*, Ed. Monte Ávila, Barcelona, 1980.

¹⁷⁰ Según McKee, de la contradicción entre la *caracterización* y la *verdadera personalidad* del personaje, surgen las dimensiones del personaje (McKEE, R., *Op. cit.*, pág. 450).

¹⁷¹ SEGER, L., *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente*, Ed. Rialp, Madrid, 2001, pág. 223.

mapa de relaciones que resulta clave, como guía, en el planteamiento y desarrollo de la serie.

No hay que identificar la importancia de los personajes con su función. De modo esquemático, en un primer nivel se encuentran los personajes principales: el protagonista tiene tanto peso como el antagonista y sin la presencia del interés romántico no sería visible una faceta fundamental del protagonista: sus sentimientos. El segundo grupo está formado por los ayudantes; se distingue un tercer tipo de personajes, los que añaden una dimensión específica al relato: aquellos secundarios que asumen el protagonismo en tramas menores. Por ejemplo, en *La Señora*, es el caso del servicio que cumple la función de alivio cómico: las historias de la cocina sirven para aligerar la tensión del episodio. Finalmente, se identifica un cuarto grupo denominado personajes temáticos, que en *La Señora* están encarnados en los líderes de los movimientos obreros: son Salvador o Fernando Alcázar, voces imprescindibles en las ficciones centradas en un tema -no en una historia- porque ofrecen un punto de vista sin el cual sería fácil que se generasen malas interpretaciones o lecturas partidistas¹⁷².

Esferas, dimensiones, funciones, arcos de transformación, conflictos dramáticos... Todos estos elementos, propios de la construcción de los personajes, aparecen en las series de ficción televisiva, pero de forma comprimida puesto que algunas tramas se plantean y se resuelven en el mismo episodio: los 90 minutos de metraje de película se transforman en 45 ó 50 en televisión¹⁷³.

Por el contrario, hay otros aspectos que se modifican para responder al formato de las series televisivas. A largo plazo se necesita producir mayor número de horas, por lo que el material dramático debe tener el potencial suficiente como para prolongarse en el tiempo y la estructura dramática debe poder albergar otras tramas menores¹⁷⁴. En *La Señora*, la historia de amor se convierte en el eje de la narración y sirve de *paraguas* para otras tramas que, bien concluyen al cabo de varios episodios –de manera que se crea una estructura ramificada- o bien se desarrollan de forma paralela a la principal.

Para el análisis de los personajes de esta serie, se ha elaborado una metodología propia que permite, primero, el examen de los elementos dramáticos y, en segundo lugar, la lectura histórica que se desprende de los mismos. El estudio de los personajes debía, por tanto, comprender: 1) el objetivo dramático; 2) las acciones que realiza el personaje para conseguirlo; 3) los obstáculos que tiene que superar para alcanzarlo; y 4) el

¹⁷² *Ibídem*, pág. 224-239.

¹⁷³ DOUGLAS, P., *Op. cit.*, pág. 71.

¹⁷⁴ Esta característica del relato es lo que los americanos llaman *having legs* (*Ibídem*, pág. 11 y 34).

significado histórico que se le atribuye, puesto que el objetivo de este trabajo es, como se ha explicado en la introducción, valorar la representación de la historia en esta producción dramática. Cada personaje, a falta de otras fuentes de conocimiento por parte del espectador (lecturas, formación intelectual del público, etc.), adquiere la fuerza del ejemplo: su forma de pensar y de actuar se interpretará como un paradigma y el espectador proyectará la imagen del personaje sobre lo que representa; por tanto, la interpretación del pasado estará muy condicionada por el comportamiento de una figura de ficción. En otras palabras, se extrapola una forma de ser sin tamices racionales: el sacerdote malo hace perversa a la Iglesia de igual manera que el anarquista honrado dignifica al anarquismo.

Las lecturas históricas, por tanto, están determinadas por el hecho de que el televidente juzgue al personaje como *bueno* o *malo* moralmente. Estas etiquetas provienen tanto del objetivo que persiga (hay diferencias entre desear la muerte de otro personaje que querer casarse con él), como de las acciones que emprenda para conseguirlo (no es lo mismo extorsionar a alguien con dañar a un familiar para que acceda a casarse que hacer cosas que le gusten para que, al final, acceda a casarse).

De este modo, se debe distinguir entre dos emociones que puede experimentar el telespectador: por una parte, puede comprender el comportamiento de un personaje, los motivos que le llevan a actuar como lo hace, y sentir *empatía*. Por otro lado, cuando considera sus acciones son correctas y adecuadas, cuando las valora positivamente, el espectador se identifica con el personaje y *simpatiza* con él¹⁷⁵.

En una serie que pretende ser un fiel reflejo de la España de los años 20 era necesario que, sobre las tablas, coincidieran una serie de personajes que, en el imaginario popular, se vinculan a esa etapa histórica: la oposición entre las clases sociales se personifica en “la chica bien de familia burguesa” (Victoria), “el noble” (Gonzalo), “el militar conservador” (Hugo) o “el viejo párroco” (don Enrique). Mientras, la lucha sindical toma forma en Salvador y la violencia callejera del anarquismo se encarna en Ventura. Es evidente el empleo de arquetipos en la construcción de personajes. Por otra parte, esta práctica es muy común porque facilita la comprensión del relato y la identificación del espectador¹⁷⁶. El equipo de guión de *La Señora* admitió el uso de estos esquemas en la creación de los caracteres de la serie, aunque defendió la calidad de su trabajo señalando,

¹⁷⁵ LEE, L., *A Poetics for Screenwriters*, Ed. University of Texas Press, Austin, 2001, pág. 62-65.

¹⁷⁶ GALÁN FAJARDO, E., *La imagen social de la mujer...*, pág. 73-78

precisamente, que los tipos utilizados se modificaron, crecieron y evolucionaron a lo largo de las tres temporadas¹⁷⁷.

Estos personajes traducen un punto de vista¹⁷⁸, una manera particular de enfrentarse a lo que le rodea, que debe justificarse a través de sus pensamientos y sentimientos, de sus decisiones y actos. En definitiva, “el modo de pensar provoca ciertas actitudes ante la vida y esas actitudes provocan decisiones que a su vez provocan acciones. Estas acciones se integran en la vida emocional del personaje, que le predispone para hacer ciertas cosas y no hacer otras”¹⁷⁹. Es fundamental que, a lo largo de toda la historia, el personaje sea coherente con sus principios y consigo mismo.

Como el personaje sólo se desarrolla a través de la acción, en los manuales de guión se desaconseja el uso de herramientas narrativas que enfaticen el carácter discursivo del relato (*flashbacks*, descripciones, monólogos...). Esto supone un inconveniente en *La Señora* puesto que las diferentes ideologías presentes en un momento de cambio social tan radical, sólo pueden mostrarse de forma indirecta. La verdad de los que se quiere contar debe nacer espontáneamente de la acción: las explicaciones convierten cualquier ficción en una mala ficción¹⁸⁰. Para Encarna, se buscó una solución intermedia: se intentó reflejar su evolución ideológica a través de sus parejas sentimentales. Virginia Yagüe explicaba de este modo el desarrollo del pensamiento del personaje: “Pablo es con el que más afinidad tiene -de hecho, él es su *iniciador* en la materia-. Pablo, es un socialista que termina siendo fascista... Alejandro es comunista y su postura permite definir claramente a Encarna como una socialista. Su siguiente relación es con un anarquista que tampoco responde a su patrón ideológico”. Desgraciadamente, el resultado de esta decisión fue una reducción considerable de la dimensión ideológica de las opciones políticas. También perjudicó a la correcta descripción de los idearios, la importancia adquirida por la trama principal de carácter amoroso: a la audiencia no le importaban tanto las ideas de Encarna como la relación de Ángel y Victoria.

Como se expondrá, en *La Señora*, se escenifica el enfrentamiento entre progreso y tradición. Por lo general, los personajes femeninos representan la fortaleza y la lucha por

¹⁷⁷ Entrevista personal a Virginia Yagüe, la autora de la idea original y coordinadora del guión (10 de abril de 2014) y a María José García Mochales, guionista de la segunda y tercera temporada (28 de febrero de 2014).

¹⁷⁸ FIELD, S., *Op. cit.*, pág. 34-37.

¹⁷⁹ SEGER, L., *Op. cit.*, pág. 203-207

¹⁸⁰ Durante la entrevista mantenida con Virginia Yagüe, la coordinadora de guión defendió el planteamiento ideológico de los personajes argumentando “Se hace un dibujo desde una perspectiva de los personajes. No cabe una explicación más clara o patente: al personaje hay que verlo en acción y que eso indique su orientación” (10 de abril de 2014).

el cambio. Destaca Victoria Márquez, que se convierte en paradigma y punta de lanza de la emancipación de la mujer; los demás personajes femeninos cumplen la función de complementarla: Encarna hace posible el desarrollo personal en otro ámbito exclusivo del varón (la política), Isabel enfatiza la transformación externa de la mujer, Alicia reivindica el carácter moral de un colectivo marginal (las prostitutas)... En el lado opuesto de Victoria, El ama de llaves, la austera Vicenta, simboliza el mantenimiento del *statu quo*. Su presencia subraya el carácter innovador del modo de vida de la joven Márquez. La importancia de los personajes femeninos y el énfasis en sus comportamientos denotan el interés, por parte del equipo de *La Señora*, por subrayar el papel de la mujer en su propio proceso de emancipación. Se puede hablar incluso del deseo de recrear la microhistoria: el relato no se centra en los grandes acontecimientos, en la Historia, sino en los pequeños sucesos que conforman las vidas de los personajes y que se extrapolan para convertirse en la generalidad.

Por último, merece ser destacada la clasificación de los personajes que se propone en el sitio web de *La Señora*: se les agrupa en “De buena posición” y “Humildes y rebeldes”; al margen de estas categorías quedan “Los protagonistas” y “El servicio”¹⁸¹. Si en el primer caso es evidente que la importancia de los personajes y el carácter interclasista de la trama principal ha desaconsejado la clasificación en uno de los grupos, la creación de un apartado específico para el servicio debe analizarse sosegadamente.

A primera vista parece claro que los criados se deben encontrar entre los estratos inferiores de la sociedad, pero, a través de la creación de esta categoría exclusiva, se subraya la separación interna en la casa de los Márquez entre los miembros del servicio y los propietarios. Los criados se convierten, por una parte, en un *alter ego*: sirven para cuestionar, criticar o apoyar lo que sucede en Casa de los Márquez. Por otra parte, constituyen un grupo humano en el que materializar sentimientos: algunos similares a los de sus señores, otros diferentes derivados de su condición social.

Es evidente el empeño de la productora, en ésta y otras series televisivas, por dar presencia a los grupos sociales marginados en los relatos históricos tradicionales (las mujeres y las clases más bajas), ya como estrategia comercial que les permita atribuirse una misión reivindicativa y, así, conseguir un marchamo de progresista, o como simple recurso dramático para obtener conflictos entre ricos y pobres.

Efectivamente, este recurso permite mostrar las dos caras de una gran mansión y da protagonismo a los estratos más desfavorecidos. En este sentido, es evidente que *La*

¹⁸¹ *Los personajes*, dentro del sitio web oficial de RTVE, <http://www.rtve.es/television/la-senora/personajes/> [consulta 3 de marzo de 2013].

Señora emplea el mismo esquema popularizado por series anglosajonas ambientadas en periodo victoriano y en la Europa de Entreguerras (la clásica *Upstairs, Downstairs* –ITV, 1971-1975- o la reciente *Downton Abbey* –ITV, 2010-2014-). La marcada separación social de los espacios, característica de estas producciones, ha sido utilizada también en otras series de época cuya trama principal se aleja del conflicto amoroso, como la primera temporada de la española *Gran Hotel* (Antena 3, 2011-2013).

8. 1. Victoria: la independencia femenina de hoy.

Como se ha comentado, la principal trama de *La Señora* adopta la forma de un triángulo amoroso. Victoria Márquez, hija de un acaudalado burgués, se enamora de Ángel, hijo y hermano de obreros en la mina propiedad de los Márquez. Su historia de amor, por su carácter interclasista, está prohibida, pero se convertirá en imposible cuando Ángel tome los hábitos. Entonces, Victoria contrae matrimonio con Gonzalo López, Marqués de Castro, quien actúa como el cacique de toda la comarca.

Es frecuente que el argumento de las telenovelas se articule en torno a un triángulo amoroso¹⁸² y que se subrayen las diferencias sociales como obstáculo para la consecución del objetivo dramático de los personajes principales. Es el caso de *culebrones* conocidos y seguidos por la audiencia (*Cristal*, TVE, 1989-1991), de productos nacionales que adoptan el formato original (*Laberint d'ombres*, TV3, 1998-2000; *Calle Nueva*, TVE, 1998-2000...) y de hibridaciones que adaptaron la fórmula a la idiosincrasia cultural cercana (*Temps de silenci*, TV3, 2001-2002; *Bandolera*, Antena 3, 2011-2013; *El secreto de Puente Viejo*, Antena 3, 2011-2014).

Por otra parte, la mayoría de las obras dramáticas narran una transformación¹⁸³. La evolución de Victoria se ajusta al esquema de un proceso iniciático: la niña de la primera temporada se convertirá en una joven adulta que en la tercera temporada madurará definitivamente¹⁸⁴. Las dificultades que debe vencer para lograr sus objetivos (el amor de Ángel y la dirección de los negocios familiares) impulsarán su desarrollo personal y harán avanzar la historia.

¹⁸² Véase KLAGSBRUNN, M., "The Brazilian Telenovela: a Genre in Development", en FADUL, A. M^a (ed.), *Serial Fiction in TV: the Latin American Telenovelas*, Ed. Universidad de Sao Paulo, Sao Paulo, 1993, pág. 15-24.

¹⁸³ ALONSO DE SANTOS, J. L., *Op. cit.*, pág. 265

¹⁸⁴ Virginia Yagüe señaló la evolución interna de Victoria como una de las líneas de desarrollo de la serie (Entrevista personal realizada a Virginia Yagüe, autora de la idea original y coordinadora de guión, 10 de abril de 2014).

En definitiva, el objetivo dramático de Victoria es conseguir el amor de Ángel. Su meta es, por tanto, sumamente tradicional -también atemporal-. La primera dificultad a la que debe enfrentarse es el propio peso de la tradición, encarnada en el personaje de Vicenta. En segundo lugar y en menor medida, la joven lucha por dirigir el negocio familiar. Esto sirve para enlazar a este personaje femenino con la actualidad, con el contexto de los televidentes: sus ambiciones por controlar la mina la convierten en un personaje progresista y sobre todo fuerte.

La dualidad de Vicenta nace de la confrontación de su rol público (sirvienta de los Márquez y por tanto, subordinada incluso a una adolescente Victoria) y del oculto o incluso latente –en cuanto a inconsciente- (asume las funciones de la difunta madre)¹⁸⁵. De acuerdo con un punto de vista conservador, la mujer se hace cargo de la educación de los *hijos*: Vicenta está preocupada por el comportamiento de Victoria. Por ello, propone que se la envíe a un internado donde, además de permanecer alejada de su joven amante, recibirá una formación acorde a su clase. Los comentarios de desaprobación sobre la relación que mantiene con Ángel son continuos: “Te estás viendo con ese muerto de hambre, ¿verdad? (...) Agua y aceite no se mezclan”, “¡La niña con un zarrapastroso!” (Cap. 2).

Para comprender la relación de Ángel y Victoria es necesario remitirse a su origen. Los dos adolescentes se conocen en el acantilado que se convertirá, desde ese momento, en símbolo de su amor. Victoria y Pablo han engañado a su institutriz para ir a hacer volar una cometa; el juguete se les engancha en las rocas y Victoria, que decide ir a buscarlo, tiene que ser rescatada por Ángel. Victoria queda caracterizada, por tanto, como una niña traviesa, caprichosa y rebelde. Mantiene una actitud arrogante y soberbia. Sin embargo, en sus encuentros con Ángel en el bosque, se muestra tierna e inocente: pregunta constantemente al joven si realmente va a dejar el seminario por ella y está convencida de que la sociedad aceptara su noviazgo.

En este periodo, a través de pequeños gestos, se caracteriza a Victoria como una joven moderna: viste conforme a las nuevas modas¹⁸⁶, fuma –y lo hace ¡con boquilla!-, etc. Además, hay que tener en cuenta el carácter de la familia Márquez, enfatizado en estos primeros episodios: Ricardo hizo fortuna en Cuba, de donde regresó para establecerse en Asturias (tal como lo demuestra su casa, es un indiano); gracias al dinero conseguido,

¹⁸⁵ Alonso de Santos distingue varios tipos de roles y asegura que la satisfacción de unos en detrimento de otros provoca el avance de la trama (ALONSO DE SANTOS, J. C., *Op.cit.*, pág. 240-246).

¹⁸⁶ En el primer capítulo, Vicenta, al ver a Victoria vestida con un traje de noche para su presentación en sociedad, exclama: “¿Qué quieres que yo te diga? Yo prefería los vestidos de antes...”.

pasó a formar parte de la burguesía emergente y a ocupar una posición social destacada (frecuenta el casino donde se relaciona con otros empresarios de la zona); es el único que ha sabido mantener su negocio fuera del alcance del Marqués de Castro... Ricardo nunca declara su posición política, pero es claramente antimonárquico (su mascota, un mono, se llama *Alfonso*) y tiene amigos en los círculos liberales (Benito Pérez Galdós).

La petición de matrimonio por Hugo de Viana, el hijo mayor del dueño de los astilleros, se convierte en un nuevo obstáculo en el desarrollo del amor entre Ángel y Victoria. La protagonista se vuelve a mostrar firme y decidida, pero al mismo tiempo, tierna y comprensiva: la joven le comunica a su padre que no desea contraer matrimonio con Hugo y le pide que le ayude a romper el compromiso sin ofender al que considera su amigo.

Este mismo comportamiento se repite cuando Hugo decide batirse a duelo con Ángel. Entonces Victoria acude a los adultos de la comunidad, a figuras responsables y con autoridad para que impidan el enfrentamiento. El párroco aparece en la pantalla como uno de los bastiones de la sociedad española de los años veinte, aunque su valor se verá mermado, como se expondrá, por su falta de acatamiento a los votos.

Menos comprensiva es la actitud de Victoria frente al chantaje de Alejandro Hermosilla –el joven ha descubierto su relación con Ángel y le exige que pague su exención del servicio militar-. En esta ocasión, Victoria se enfrenta al primo de Hugo y le amenaza con que haga público lo que sabe: Victoria demuestra que no teme nada y que está dispuesta a luchar por su relación contra la sociedad entera.

Paralelamente, se desarrolla una disputa por el control de la mina de los Márquez. Esta línea, denominada empresarial o de negocios, está enfocada a que Victoria consiga su segundo objetivo dramático. El primer elemento que favorece la identificación de la joven como *la señora* es el reconocimiento de Victoria como heredera. La sucesión se produce, primero, simbólicamente, cuando Ricardo, en el balcón, aconseja a su hija que, en caso de flaqueza, “saque la fuerza de la tierra”; es entonces cuando delega en ella la dirección del negocio familiar en detrimento de su hermano Pablo, el primogénito (Imagen 39).

Ricardo adopta la actitud de un maestro respecto a Victoria, que se convierte en su discípulo: la joven madura gracias a las enseñanzas morales transmitidas por un adulto íntegro y coherente. El vínculo afectivo debido a su lazo familiar es aún más fuerte y hace más poderosa la aceptación o rechazo de lo aprendido¹⁸⁷.

¹⁸⁷ SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A., *Op. cit.*, pág. 306-311.

Imagen 39. Escena del balcón: Ricardo delega sus funciones en su hija menor.



RICARDO: Cierra los ojos, Victoria... ¿Lo notas?... ¿Notas cómo palpita la montaña? De la montaña y de esta tierra, sacamos la fuerza para salir adelante. No importa lo difícil que sea el camino, nosotros siempre nos levantamos y seguimos. Así es como conseguí todo lo que tengo. Y como tú, Victoria, saldrás adelante.

Fuente: Mediateca de RTVE, Cap. 1.

Posteriormente, la lectura del testamento de Ricardo Márquez ratifica las funciones de Victoria. Ateniéndose a las normas sociales, Victoria trata de mantenerse al margen de los negocios y deja que su hermano se ocupe de lo relativo a la mina. Sin embargo, en ocasiones puntuales, se ve obligada a tomar la iniciativa y a intervenir. Estas acciones demuestran que Victoria es una mujer excepcional en el contexto de su época: su comportamiento es valiente y resolutivo. Destaca, sin duda, la escena en la que Victoria irrumpe en el casino –un espacio exclusivo de los varones- y abofetea a un hombre (Gonzalo).

En este sentido, una de las primeras órdenes de Victoria es la prohibición de la contratación de niños en la mina. En la cuenca asturiana, el trabajo de menores era habitual a pesar de que la edad mínima se establecía en 16 años¹⁸⁸. En este asunto, Ángel se muestra como el consejero de Victoria: es la voz de su conciencia, su aliado, le acerca a los problemas reales que ella, por su condición, no conoce.

Esta trama menor es un perfecto ejemplo de la estructura ramificada adoptada en esta serie. Esta línea argumental hace avanzar la trama principal –puesto que favorece el desarrollo de la relación entre los dos jóvenes- y, al mismo tiempo, permite caracterizar a Victoria que, de nuevo, se manifiesta como una mujer avanzada para su tiempo.

Por su parte, la trama principal sigue su evolución. El mayor obstáculo al amor de los jóvenes es la ordenación de Ángel. Esta decisión incidirá en el arco de transformación de Victoria, que madurará rápidamente (simbólicamente, quema de las cartas y dona los vestidos y otros objetos vinculados a su niñez) y asumirá el papel como dueña y señora de la casa (inmediatamente acaba con el luto, lo que no deja de ser una manera de rebelarse

¹⁸⁸ SHUBERT, A., *Hacia la Revolución. Orígenes sociales del movimiento obrero en Asturias, 1860-1934*, Ed. Grijalbo, Barcelona, 1984, pág. 46.

contra las convecciones sociales). Victoria se hace fuerte, responsable, y actuando en consecuencia, contrae matrimonio con el Marqués: le dice a Vicenta, “Estoy cambiando: es lo que querías. Ya es hora de dejar de comportarme como una niña y empezar a ser adulta, a pensar en el futuro” (Cap. 11).

El compromiso con Gonzalo conlleva la aceptación del orden social. Ahora Victoria se ajusta a lo establecido. En pantalla esto se muestra a través la reunión que ella y Gonzalo mantiene con el Gobernador y su esposa. En este encuentro es patente la subordinación de la mujer en relación a su esposo:

GONZALO: Les he contado que la familia de Victoria es la dueña de la principal mina de hierro de la zona.

VICTORIA: Bueno, en realidad la mina es la base, lo importante son los negocios derivados de su exportación.

GOBERNADOR: Parece dominar el asunto, querida.

VICTORIA: No. Solo trato de ponerme al día con el negocio que me dejó mi padre.

ESPOSA GOBERNADOR: ¿Una mujer al frente del negocio?

CATALINA: Victoria es una mujer muy moderna.

GONZALO: A veces la curiosidad es sana, incluso piadosa: Victoria se interesa porque las condicione de los niños que trabajan en la mina sean las adecuadas.¹⁸⁹

Durante los años veinte no se concibe la actuación femenina fuera del ámbito del hogar. La mujer es educada para ser una compañera y madre ejemplar; por ello, la actitud de Victoria se recibe con sorpresa y escepticismo (“¿Una mujer al frente del negocio?”) y se la califica de *moderna*. La modernidad se manifiesta en la actividad profesional que ejerce y en la generación de unos ingresos con la misma. No se manejan otras consideraciones ideológicas, culturales o sociales.

Por otra parte, se enfatiza la división de género: Victoria representa los valores cristianos, se ocupa de los débiles, de los necesitados (“A veces la curiosidad es sana, incluso piadosa”), mientras que Gonzalo debe ganar dinero y hacer el negocio rentable. La mujer es el complemento ideal para el hombre: la perfecta anfitriona debe mantener las relaciones sociales, que son fundamentales para el éxito del empresario.

Dramáticamente, la heroína no puede permanecer junto a su antagonista. En este caso, el mayor obstáculo para la relación entre Victoria y Gonzalo presenta un carácter ético: el Marqués mató al padre de Victoria. Ante esta sospecha, Victoria trata de obtener la nulidad matrimonial: Ángel y Pablo, la ayudan (el primero afirma que es “su deber como

¹⁸⁹ Cap. 11.

sacerdote” –Cap. 19-, mientras que su hermano actúa como cabeza de familia). En el otro extremo, Gonzalo mantiene un doble juego: por una parte, se muestra como un tierno y abnegado esposo, víctima de malentendidos e injurias, pero, por otra, utiliza a los miembros del somatén para mantener a la joven vigilada (Victoria le confiesa a Ángel: “Mi carcelero es mi marido” –Cap. 14-, Pablo le pregunta a su hermana por qué insiste en quedarse en palacio si Gonzalo la tiene “recluida” –Cap. 17-, etc.). Con esta medida se identifica a Gonzalo con las prácticas policiales de la dictadura de Primo de Rivera, provocando en el espectador un cierto rechazo puesto que lo que se espera de él es que se ponga del lado de la víctima (Victoria).

Mientras permanece en el Palacio de Castro, Victoria da muestras de su carácter: es una mujer fuerte y orgullosa; su forma de hablar es clara, algo agresiva, muy directa:

VICTORIA: Jamás me tendrás y tampoco la mina (...) Prefiero morirme antes de que me toques.

GONZALO: Yo, en cambio, adoro el suelo que pisas.¹⁹⁰

GONZALO: Hasta cuando piensas seguir humillándome (...) Nunca te voy a dar la nulidad.

VICTORIA: La que decide sobre mi vida soy yo.¹⁹¹

El episodio más significativo en este sentido es el corte de pelo que Victoria misma se realiza para evitar que Gonzalo la obligue a acompañarle a una recepción. Deshacerse de la melena, que en esa época era un símbolo de feminidad, se convierte en un signo de rebeldía (Imagen 40)¹⁹².

Como se ha comentado, la necesidad de detener el avance de la trama principal para hacer posible la prolongación de la serie, se traduce en un comportamiento errático por parte de Victoria. Las discusiones y enfrentamientos con Ángel o Gonzalo derivan en reconciliaciones continuas. Entre todos estos incidentes, destaca, por su crudeza, el intento de violación de Gonzalo (Cap. 18). La escena no escapa de una lectura desde el presente y puede interpretarse como un ejemplo de violencia de género.

¹⁹⁰ Cap. 17.

¹⁹¹ Cap. 18.

¹⁹² En conversaciones privadas con los responsables de guión y caracterización de *La Señora*, se averiguó que en realidad esta escena se ideó como una forma de justificar el corte de pelo que la actriz Adriana Ugarte se había realizado durante la interrupción de la grabación entre la primera y la segunda temporada. Es, por tanto, un claro ejemplo de cómo en determinadas ocasiones, se emplea un dato histórico y social para justificar una acción dramática.

Imagen 40. Escena de *La Señora*: Victoria se corta el pelo frente al espejo.



GONZALO: ¿Qué has hecho?

VICTORIA: ¿No te gusta? Sabía que te sorprendería...

GONZALO: ¿Te has vuelto loca?

VICTORIA: ¿Como Catalina e Irene? No, Gonzalo, yo no estoy loca... Sé muy bien lo que hago y por qué.

Fuente: Cap. 16.

En esta segunda temporada, desaparecen las dos causas del ingreso de Ángel en el seminario. Su madre, Amalia, junto al párroco, don Enrique, influyeron en el joven para que tomara los hábitos. En su lecho de muerte, Amalia llama a Victoria y bendice a la pareja de enamorados:

AMALIA: (dirigiéndose a Victoria) La juzgué mal. Pensé que solo quería jugar con mi hijo. No sabe cuánto recé para que se alejara de él (...). (Dirigiéndose a Ángel) Te he visto sufrir mucho por ella. (Volviéndose hacia Victoria) Creía que con el tiempo la olvidaría pero no ha sido así. (...) Necesito irme en paz: quiero pedirlos perdón y que sepáis que me arrepiento mucho de todo el daño que os he hecho. Sí: hubieras sido la mejor mujer para mi hijo.¹⁹³

Al acudir a su lado, Victoria queda caracterizada como una mujer piadosa, en absoluto rencorosa, nunca preocupada por mantener las diferencias entre los grupos sociales.

Por otra parte, se descubre que don Enrique es el padre biológico de Ángel. Se evoca así el imaginario popular que pone en duda el voto de castidad del sacerdocio y más en los años en los que la trama está ambientada. Esto provoca una nueva crisis de fe en el sacerdote, que decide retirarse a la parroquia de una deprimida localidad extremeña. Allí, va Victoria para recuperar su amor. Nuevamente, la joven adopta una postura activa y se enfrenta a lo establecido por su felicidad.

ÁNGEL: ¿Quieres a tu marido? ¿Quieres a Gonzalo?

VICTORIA: Sólo hay un hombre en mi vida. Moriría por él, daría mi vida entera... Por eso arrastro esta penitencia cada día, cada minuto que pasa (...) Todo el desprecio y toda la

¹⁹³ Cap. 25.

humillación no serían suficientes para contenerme, porque por mucho que trate de engañarme, por mucho que trate de negar la verdad, solo hay un hombre en mi vida.

ÁNGEL: Si lo dices ahora, ya no habrá vuelta atrás.

VICTORIA: Que dios me perdone porque el hombre que quiero no es mi marido.¹⁹⁴

El final de la segunda temporada exige un punto de giro en la trama. Los jóvenes preparan su huida, pero Victoria se entera de que está embarazada y decide sacrificarse para que su hija crezca junto a su padre: Gonzalo.

“Te pido que te vayas, que lo hagas sin mí, que no me busques. No te pido que me entiendas Ángel, pero ahora estoy convencida de que ningún amor que se construya sobre el sufrimiento de los que te quieren puede dar la felicidad. A partir de este momento, cada día que pase, tratare de ganarme el perdón de mi marido. Espero encontrar en ello, la paz. No te pido que me perdones. Sólo que seas feliz.”¹⁹⁵

En *La Señora*, la maternidad no sólo se concibe como una de las máximas formas de realización femenina, sino que es un acto que se afronta desde la responsabilidad y es señal la fortaleza interior. Los ejemplos son múltiples: Irene, la primera esposa de Gonzalo, enloquece porque no puede darle un heredero; Victoria permanece al lado de quien no ama para no separarlo de su hija; Encarna, tras la muerte de Pablo, cría sola a su hijo... De hecho, el comportamiento de la Victoria, durante la tercera temporada, está determinado por su condición de madre: cree que el bienestar de su familia está amenazado por Ángel que, como legado papal, dificulta el éxito de los negocios de su marido. Llega a olvidar los sentimientos hacia su antiguo amante y, una vez descubierta la implicación de Gonzalo en la muerte de su padre, Victoria le insta a que huya porque es el padre de su hija.

Gonzalo, a pesar de las continuas muestras de amor hacia su esposa, utiliza la mina en beneficio propio y termina arruinándola. Victoria se rebela y vuelve a abandonarle, pero esta vez se lleva a su hija. La *señora* hace frente a las deudas junto a Encarna. A través de comentarios sobre el padre de Victoria, constantemente se alude al valor de la sangre, de las raíces; en última instancia, se señala el amor a la familia, la lealtad y el compromiso hacia ellos, como la principal fuerza motriz. De hecho, la actitud de Victoria respecto al servicio –que ella misma identifica como parte de su familia- es humilde y responsable.

¹⁹⁴ Cap. 28.

¹⁹⁵ Cap. 31.

VICENTA: Escúchame bien, Victoria: tu padre confiaba en ti, en tu fuerza para afrontar los problemas esa fuerza que sacabas de la montaña.¹⁹⁶

VICTORIA: Lo he perdido todo. No he estado a la altura. Mi padre confió en mí y yo no he sabido responder. Debí ser más fuerte, menos confiada.

VICENTA: Tu padre y tu hermano estarían bien orgullosos de ti.

VICTORIA: ¿Y mi hija?¹⁹⁷

La *señora* ha sido la perfecta heroína: ha luchado por lo que amaba y ha vencido todas las dificultades. No sólo se ha realizado como mujer mediante su relación amorosa con Ángel sino que también lo ha hecho como persona ocupándose de los negocios familiares, un ámbito hasta ese momento restringido a los hombres.

8. 1. 1. Lectura histórica.

Victoria es presentada como una mujer marcada por toda la serie de convencionalismos sociales vigentes en el periodo de entreguerras. Sin embargo, en contra de la realidad de la época, está dispuesta a luchar y a enfrentarse a los demás por lograr lo que desea. A pesar de todo, su aspiración es más tradicional de lo que se espera: el amor de un hombre.

Tierna y bondadosa, combina la modernidad con la faceta conservadora (la familia, las raíces y la maternidad constituyen sus principios más preciados). Los rasgos externos como fumar, cortarse el pelo, vestir de una determinada manera o acceder a espacios públicos destinados a los hombres son las referencias más claras de ese supuesto progresismo atribuido a la protagonista y posiblemente las que de forma más directa lleguen al espectador. Hay ausencias interesantes, por ejemplo, que no manifieste ideas políticas y, por tanto, se mantenga al margen de los avatares ideológicos de aquellos años. Tampoco participa de acontecimientos culturales. Respecto a las inquietudes sociales, se circunscriben exclusivamente al trabajo infantil.

Aunque la protagonista adopta un papel activo y lucha por el amor, se presenta al hombre de los años veinte, superior a la mujer en algunos aspectos. En el caso de Ángel es manifiesta su superioridad moral porque alecciona a la protagonista sobre cuestiones sociales en la mina. Con este gesto, también se da a entender que las clases altas permanecen alejadas de la realidad social en este periodo.

¹⁹⁶ Cap. 37.

¹⁹⁷ Cap. 39.

El arco de transformación de Victoria ha sido moderado puesto que su actitud inicial ya mostraba un carácter firme y decidido, responsable¹⁹⁸. Su fuerza y su coraje deben ser recompensados: así, en primer lugar, consigue el amor de Ángel (el legado papal es cesado en su cargo y Ángel abandona los hábitos para estar con Victoria) y que su relación sea aceptada por la sociedad (simbólicamente Vicenta da su beneplácito a que la pareja pase la noche juntos). En segundo lugar, se hace con la dirección de la mina (a pesar de la colectivización del negocios, los obreros la nombran gestora de la empresa). Por tanto, su reconocimiento como *la Señora* es completo.

Victoria Márquez queda definida como una mujer de los años veinte adelantada a su tiempo. En otras palabras, la serie no refleja cómo era la mujer española de ese periodo, sino que se diseña un personaje que mezcla algunos rasgos de la tradición de entonces, con otros propios de la sociedad actual, para presentar un caso excepcional, una mujer que tal vez pudo existir o no: una mujer que lucha por sus metas personales -en las que el amor, la maternidad y la familia son los valores más importantes- y con la que algunas espectadoras pueden sentirse identificadas.

8.2. Ángel: el sacerdote enamorado.

Ángel Ruíz es el *interés romántico* de la protagonista¹⁹⁹. Como Victoria, su objetivo dramático es conseguir que su relación amorosa pueda realizarse. La estructura del primer episodio –concebido como un largo *flashback*- hace que la primera vez que el espectador ve a Ángel, éste ya vista sotana. Los jóvenes amantes se encuentran en la fiesta de presentación de Victoria. La escena tiene carácter simbólico: Victoria, perteneciente a la clase alta, desciende majestuosa por la escalera, mientras que Ángel, de origen humilde, la espera al pie de la escalera. Este significado se hace explícito posteriormente (Imagen 41).

Al principio de la relación, se caracteriza a Ángel como el típico *pícaro*: un chico – de unos 16 años-, de bajo estrato social –viste ropa usada y gorra-, que colabora a la maltrecha economía familiar con las piezas que consigue mediante la caza furtiva. Inquieto y lleno de vida, se preocupa por su familia. Con su hermano Salvador establece, en los

¹⁹⁸ El formato de las series de televisión (su continuidad a lo largo de un mayor número de horas y de episodios) exige que los cambios en los caracteres sean menos pronunciados y bruscos: el público debe reconocer a los personajes semana tras semana. Por ello, es frecuente que los personajes se definan *verticalmente* en vez de tener un desarrollo *horizontal* (las modificaciones son consecuencia inmediata de la lucha por conseguir su objetivo dramático (DOUGLAS, P. *Op. cit.*, pág. 8).

¹⁹⁹ SEGER, L., *Op. cit.*, pág. 223.

primeros episodios, una relación de maestro-discípulo: Salvador quiere que Ángel estudie para que no tenga que trabajar en la mina.

En sus encuentros con Victoria, Ángel se muestra afectuoso. Es muy inocente: carece de maldad, es confiado, no piensa que pueden hacer algo en su contra. Rodolfo Sancho, el actor que da vida al personaje, lo define como un hombre “tierno y entregado”²⁰⁰.

Imagen 41. Escenas de *La Señora*: reencuentro de Ángel y Victoria.



ÁNGEL: En tu fiesta, todo el mundo tiene un apellido, una fortuna, como tarjeta de presentación, ¿qué tengo yo?

VICTORIA: (abofeteando a Ángel) Lo que no tienes es mi respeto. Pensar que durante todo este tiempo no soñaba con otra cosa que volver a verte.

ÁNGEL: Ahora ya estamos donde debíamos: la señorita abofetea al don nadie y todo queda en su sitio.

Fuente: Mediateca RTVE, Cap. 1.

Uno de los aspectos más significativos del personaje de Ángel es que se le presenta como un hombre sometido a su destino: no tiene libertad para elegir, los cambios siempre le son impuestos por otros personajes. Como se expondrá, su comportamiento, dubitativo e inseguro, no agrada a los seguidores de la serie.

El principal obstáculo para la relación de los protagonistas es la ordenación de Ángel. Don Enrique –el viejo párroco- convence a su madre²⁰¹ para que Ángel ingrese en el

²⁰⁰ “Charla de los internautas con el actor que interpreta a Ángel en *La Señora*”, en *Foro*, dentro del sitio web oficial de la serie en RTVE, 20 de junio de 2008, <http://encuentrosdigitales.rtve.es/2008/rodolfosancho.html> [consulta 1 de febrero de 2013].

²⁰¹ Amalia responde al estereotipo de la *beata*: su fe parece nacer, no de un potente sentimiento religioso, sino del temor y falta de cultura (miedo a no actuar como una buena cristiana, a la condena eterna...). Esta representación tan nociva de la mujer tuvo una amplia difusión a través de los medios progresistas y revolucionarios. Se basaba en la construcción de género decimonónica, que conjugaba tanto unas supuestas características emocionales y psicológicas propias de la mujer (ternura, dulzura, virtud moral, etc.) como su incapacidad para el raciocinio. A partir de estas carencias, la mujer era un ser débil, fácilmente influenciado por el clero que la manipulaba en su provecho. Como se puede apreciar, el verdadero objeto de la crítica republicana era la Iglesia: la mujer fue una *víctima colateral* del anticlericalismo (SALOMÓN CHÉLIZ, M. P., *Op. cit.*; NASH, M., *Op. cit.* o BUXÓ I REY, M. J. (ed.), *Op. cit.*).

seminario asegurándole así una vida alejada del trabajo duro y de la miseria²⁰². Se muestra, por tanto, la reclutación de jóvenes para el sacerdocio como forma de ascenso social para los sectores más humildes de la sociedad.

Ángel acepta para evitar la exclusión social de su familia, amenazada por su incipiente relación con Victoria. Es, por tanto, un agudo sentido de la responsabilidad lo que mueve al personaje.

En realidad, don Enrique y el Marqués de Castro han firmado un acuerdo para que el joven tome los hábitos. Gonzalo, dirigiéndose al párroco, afirma: “Tú y yo tenemos una misión: debemos asegurarnos de que el orden social y moral vuelven a encontrar su lugar” (Cap. 4). Ambos adoptan una postura conservadora que oculta otros intereses: mantener a Ángel fuera de la vida de Victoria. El Marqués impide constantemente que Ángel pueda acercarse a Victoria, pero sus estratagemas nunca le tienen como objetivo directo: son otros personajes los que sufren las consecuencias de las acciones del Marqués (Salvador es encarcelado, acusado de la muerte de Pablo, despide a la madre de Ángel de su trabajo, incendia su casa, etc.).

En estas situaciones, Ángel reacciona de forma impetuosa y se enfrenta directamente a su enemigo. Este comportamiento le resta eficacia ante el Marqués, que actúa de manera mucho más astuta. A pesar de todo, se señala como correcta la actitud valiente de Ángel.

ÁNGEL: ¿Qué quiere de mí? Deje de jugar y dígame a la cara lo que busca.

GONZALO: Quiero que te ordenes sacerdote (...) Tu hermano sólo saldrá de ese penal cuando tú te ordenes sacerdote.²⁰³

Paralelamente, Ángel mantiene una lucha interior entre su vocación/fe y sus sentimientos hacia Victoria²⁰⁴. Este conflicto define al personaje de Ángel como un hombre doliente, atormentado.

²⁰² En la descripción de los personajes publicada en la web de la serie, se subraya el hecho de que Ángel toma los hábitos, en gran medida, influenciado por su madre que, a su vez, parece sometida a don Enrique: “las dificultades de la época, más patentes entre los menos afortunados y la influencia de su creyente madre, le conducen a ordenarse sacerdote” (“Ángel. Rodolfo Sancho”, en *Los personajes*, dentro del sitio web oficial de RTVE, 26 de enero de 2009, <http://www.rtve.es/television/la-senora/personajes/> [consulta 12 de marzo de 2013]).

²⁰³ Cap. 5.

²⁰⁴ Rodolfo Sancho admitió que el aspecto que más le costaba interpretar de su personaje eran “las partes religiosas, el tema de la fe” porque él mismo no las comprendía ni las compartía: “El actor suele entender el personaje mediante la razón, y la fe no tiene que ver con la razón, es puro sentir” (“Charla de los internautas con el actor que interpreta a Ángel en *La Señora*”...).

La ordenación de Ángel marca un punto fundamental en su arco de transformación. Una vez tomados los hábitos, Ángel encarna a la Iglesia comprometida socialmente mientras que don Enrique defiende una postura más tradicional²⁰⁵. En la serie, se menciona expresamente a la encíclica *Rerum Novarum* como declaración de principios de la actitud de la Iglesia:

SACERDOTE: A nosotros no nos han pasado desapercibidos los problemas... Ni al obispo, ni al Santo Padre... Supongo que conocerás la encíclica que el Sumo Pontífice ha hecho de la situación de los obreros: *Rerum Novarum*, las cosas nuevas, los nuevos tiempos...

ÁNGEL: Entiendo que al Santo Padre le preocupa que estalle el conflicto entre patronos y obreros.

SACERDOTE: Y aún hay más, hijo, aún hay más... Le preocupa que la riqueza esté en manos de unos pocos y que la pobreza sea para la mayoría. Esto hace que los obreros enfrenten sus fuerzas y la moral se relaja.

ÁNGEL: ...Y que la Iglesia se queda fuera...

SACERDOTE: Nos preocupa que ese socialismo no crea en la propiedad privada y esto hace que anule precisamente el orden establecido... Las revueltas nunca han sido buenas para nosotros... Bueno, los obreros también tienen razón en sus quejas: hay que estar al lado del débil.²⁰⁶

La postura de la Iglesia frente al liberalismo fue, en gran medida, paradójica: rechazaba la teoría y filosofía liberal, pero admitía los postulados del liberalismo económico. Por ejemplo, propugnaba “la armonía de intereses entre el capital y el trabajo”; es decir, la bondad de la jerarquía social, el carácter natural de las desigualdades sociales, etc. En la práctica, esto se traducía en la promoción de iniciativas benéficas y asistenciales para los estratos más humildes²⁰⁷.

²⁰⁵ Esta dualidad no ha pasado desapercibida para los telespectadores. Un seguidor le preguntó a Rodolfo Sancho que sentía al interpretar a un “cura tan rompedor para la época”. El actor mostró su satisfacción a la hora de dar vida a un personaje “moderno para la época” (“Charla de los internautas con el actor que interpreta a Ángel en *La Señora*”...).

²⁰⁶ Cap. 12.

²⁰⁷ MONTERO GARCÍA, F., “La relación Iglesia-sociedad en la España de la segunda mitad del siglo XIX”, en *Revista de Historia Contemporánea*, nº 3, 1984, pág. 87-98, p. 91. Disponible en: http://institucional.us.es/revistas/contemporanea/3/art_4.pdf

En consonancia con estas ideas, la encíclica de León XIII (1891) se considera moderadamente intervencionista y reformista²⁰⁸. Promueve el llamado *corporativismo* como una forma de *recristianizar* al obrero ante el peligro del ideario comunista o socialista²⁰⁹. Su premisa es que el trabajador tiene derecho a recibir un salario mínimo que le permita mantener una vida digna, por ello se considera lícito que se asocie con sus iguales formando uniones o sindicatos. La Iglesia se convierte en una mediadora entre patronal y trabajadores y reclama la ayuda del Estado en materia de higiene y seguridad laboral, descanso dominical o limitación de la jornada:

ENRIQUE: La postura de la Iglesia es clara: debe servir de *enlace* entre los unos y los otros pero no tomar partido.

ANGEL: ¿Y no cree que si no tomamos partido, en el fondo, ya lo estamos haciendo?²¹⁰
[Uso propio de las cursivas]

Sin embargo, en la misma encíclica, la Iglesia admite la propiedad privada, lo que posibilita la defensa de los bienes de los empresarios en contra del trabajador:

ENRIQUE: La Iglesia está del lado de los que sufren.

ÁNGEL: La Iglesia está al lado de los que más tienen.²¹¹

ÁNGEL: Es la voluntad de quienes ven amenazados sus intereses, incluido el obispo.²¹²

Ángel se compromete con el movimiento obrero: se muestra firme y decidido, ayuda a Victoria a introducir las mejoras necesarias en la mina, no teme hablar clara y directamente con los empresarios y las autoridades eclesiásticas. De hecho, es frecuente que Ángel acuda a la taberna, punto de reunión de los mineros.

Como se ha comentado, se vincula al sacerdote con los más desfavorecidos. Por ejemplo, en una de sus crisis de fe, Ángel se marcha a un pueblo de Extremadura que se encuentra atemorizado por un antiguo soldado apodado *el Voluntario*. El sacerdote consigue entablar una relación sincera con el soldado que acaba contándole las

²⁰⁸ Véanse TALMY, R., *Aux sources du catholicisme social. L'école de la Tour du Pin*, Ed. Desclée, 1963, París; o KOHLER, O., "El desarrollo de los catolicismos en la sociedad moderna", en JEDIN, H. (ed.), *Manual de la Historia de la Iglesia*, vol. 8, Ed. Biblioteca Herder, Barcelona, 1978, pág. 284-370.

²⁰⁹ Para profundizar sobre los principios expuestos en esta encíclica, véase MONTERO GARCÍA, F., *El primer catolicismo social y la Rerum Novarum en España (1889-1902)*, Ed. CSIC, Madrid, 1983.

²¹⁰ Cap. 15.

²¹¹ Cap. 1.

²¹² Cap. 25.

atrocidades que presencié en Marruecos. La crudeza de la guerra se utiliza para justificar el despiadado comportamiento del Voluntario. A través de esta subtrama, se enfatiza el carácter humanitario y benevolente de Ángel.

VOLUNTARIO: Allí pasó de todo (...). Le abrieron la garganta y le pusieron la lengua de corbata: una costumbre de esa guerra.²¹³

Por otra parte, la relación que establece con Ventura, un misterioso anarquista, subraya la postura ideológica del sacerdote. Ambos son afines a la izquierda política, pero Ventura es presentado como un extremista que defiende el uso de la violencia como medio de lograr el triunfo de la Revolución que, sin duda, traerá consigo una sociedad más igualitaria y justa:

VENTURA: ¿Sabes? En el fondo no somos tan diferentes... Los dos intentamos de convencer a la gente de nuestras ideas.

ÁNGEL: Lo que nos diferencia son los medios que utilizamos para ello: no todo vale.

VENTURA: Tiene gracia que tú digas eso (...) Los tuyos han utilizado desde hace siglos los métodos más rastreros para meternos el miedo en el cuerpo, la vida eterna, y así tenernos controlados. (...)

ÁNGEL: Consideras enemigo a todo el que no piensa como tu se puede luchar sin violencia para ayudar a la gente. Cristo liberó a su pueblo y lo consiguió pacíficamente.

VENTURA: Y acabó muerto, según dicen los tuyos. Un buen aviso a navegantes.²¹⁴

Respecto al desarrollo de la trama principal, para acercarse a su objetivo dramático, Ángel ayuda a Victoria en el proceso de nulidad matrimonial. Es especialmente significativo una cita de los dos enamorados en el acantilado donde se conocieron; allí observan como dos niños vuelan una cometa convirtiéndose así en *alter ego* de los protagonistas (Imagen 42).

Como se ha mencionado, con la muerte de su madre –Amalia- desaparece uno de los obstáculos en la relación de los amantes. Unos días después, Ángel descubre que su verdadero padre es el párroco, don Enrique. Pasado un tiempo, Ángel se mostrará comprensivo con su padre y éste cariñoso con su hijo, pero, en un principio, el sacerdote se siente traicionado, adopta el papel de víctima y abandona la ciudad. De nuevo es Victoria quien asume una postura activa y *va a buscarle*.

²¹³ Cap. 11.

²¹⁴ Cap. 17.

Imagen 42. Escenas de *La Señora*: uso dramático de las localizaciones. El acantilado.



Fuente: Cap. 15.

Cuando el embarazo de Victoria impide la huída de los enamorados, Ángel regresa a la Iglesia: ésta es su reacción más habitual. En este punto se produce su segunda transformación que además implicará un cambio de objetivo dramático: como legado papal para la administración y explotación de las tierras de la Iglesia, Ángel se convierte en socio del Marqués, pero dificulta todos sus movimientos porque desea vengarse de Victoria²¹⁵.

Físicamente tampoco es el mismo: su aspecto es mucho más cuidado y formal (apurado perfecto de barba, peinado con la raya a un lado, la tonsura cubierta por el solideo, etc.). Sus maneras son de hombre frío y calculador. Esta transformación agrada a los telespectadores:

Parece que ahora Ángel va a tener un puntito vengativo ya que en la anterior temporada me pareció un personaje muy plano. (Pepeio, Cap. 31)

Ese sí que es el Ángel que necesitaba la serie, con carácter luchando por lo suyo y sin dejarse manejar por los caprichos del Marqués. Me gusta mucho el vuelco que ha dado el personaje de Ángel. (Kubasvensken, Cap. 31)

Con la tercera temporada, se incorpora un personaje que se interpondrá en la relación de Ángel y Victoria: Carmelita, la joven sirvienta que acompaña a Ángel en sus desplazamientos, está enamorada de él. Esta figura añade misterio y tenebrismo a la serie puesto que no duda en acudir a don Enrique o al Marqués para tratar de separar a los enamorados.

El verdadero objetivo de Ángel sólo se descubre en el último episodio: sus movimientos se dirigían a conseguir las pruebas que demostraban la implicación de

²¹⁵ La audiencia no entiende el comportamiento del sacerdote; en esta ocasión, es Gonzalo quien explicita los motivos: “Ella renunció a marcharse contigo. Sólo un hombre que se siente traicionado es capaz de cambiar su vida entera para dejar claro que ya no hay sentimientos. Escucha: sólo el odio es igual de fuerte” (Cap. 36).

Gonzalo en la muerte del padre de Victoria. Por lo tanto, su único fin ha sido siempre alcanzar el amor de Victoria.

Se debe subrayar que, sin embargo, Ángel no toma la decisión de abandonar el sacerdocio, sino que es depuesto por las autoridades eclesiásticas. Éste es otro ejemplo más de la incapacidad de Ángel para elegir.

Imagen 43. Escenas de *La Señora*: muerte de Victoria.



Fuente: Mediateca de RTVE, Cap. 39.

Los protagonistas han superado todas las dificultades para estar juntos. El hecho de que Ángel acuda a su lado cuando ella está a punto de morir, que saque en brazos el cadáver de Victoria de la mina, que se haga cargo de su hija y que, como viudo, ocupe un lugar preferente en el entierro (Imágenes 43), demuestra que la relación de los dos amantes, a pesar de ser adúltera, se considera correcta y, en realidad, se acepta como la única posible.

8. 2. 1. Lectura histórica.

Ángel y don Enrique representan dos posturas en el seno de la Iglesia. Enrique personifica todos los prejuicios de la sociedad española contra los clérigos: la Iglesia está corrupta (actúa buscando su propio beneficio, no respeta sus votos, se alinea junto a los poderosos, etc.). Por el contrario, a través de Ángel se hace hincapié en la labor social de la Iglesia: el joven sacerdote se sitúa junto a los más desfavorecidos y se le presenta luchando con los trabajadores²¹⁶. Ángel se reviste con las cualidades que el imaginario popular otorga al cura-obrero de los años 60 y 70²¹⁷.

²¹⁶ La actitud de la Iglesia respecto a la lucha obrera queda recogida en DÍAZ, C., *España: canto y llanto (historia del movimiento obrero con la Iglesia al fondo)*, Ed. Acción Cultural Cristiana, Madrid, 1996.

²¹⁷ Véase TABARES, E., *Los curas obreros: su compromiso y su espíritu*, Ed. Nueva Utopía, Madrid, 2005; o RODRÍGUEZ MOLINA, J. (ed.), *Curas obreros. La cruz y el martillo*, Ed. Zumaque, Alcalá la Real, 2009.

La lucha y la juventud se apuntan como características del sector más renovador dentro de la Iglesia: Ángel simboliza el futuro, el progreso, mientras que don Enrique, inmóvil en sus posturas conservadoras, constituye un lastre para la sociedad. En el choque entre estos dos modos de entender el sacerdocio, triunfa el de aquellos que se comprometen con lo que es justo. En última instancia, se señala que ésta es la verdadera forma de ser cristiano, con lo cual la religión, dentro de la sociedad, queda retratada como algo positivo y beneficioso.

No hay críticas severas contra la Iglesia ni postura anticlerical. Posiblemente la serie no quiere tomar partido en estas cuestiones porque pueden repercutir en las cuotas de audiencia. Se soslayan, por tanto, muchos aspectos históricos relacionados con la Iglesia católica en este periodo.

En su relación con Victoria, se reprocha a Ángel su falta de decisión, pero se acepta porque está justificada por las circunstancias que rodea al joven: toma los hábitos por el bien de su familia, permanece en la Iglesia porque Victoria se compromete con Gonzalo, etc. Ángel es una víctima, quizá el personaje más trágico de la serie, el que está más sometido al destino como fuerza superior e incontrolable. Además, tal como se muestra en pantalla, sufre a causa de sus constantes crisis de fe: le atormenta la idea de no actuar de forma correcta, de no cumplir sus funciones como sacerdote a pesar de haber renunciado a su verdadero amor. El sacerdote mueve a la compasión del espectador.

Su pasividad en el ámbito amoroso contrasta con la actitud resolutiva de Ángel en otros asuntos. Por ejemplo, se une a las peticiones de los obreros, se involucra en los problemas de las parroquias a las que es destinado, incluso, en los primeros episodios, cuando aún no ha sido ordenado, se enfrenta directamente al Marqués. La valentía en estos casos es valorada positivamente por la audiencia que, de hecho, aplaude la transformación que Ángel experimenta al ser nombrado legado papal porque va acompañada de una mayor capacidad de acción.

A pesar de que, durante esta tercera temporada, Ángel tiene un comportamiento más propio del Marqués (astuto, taimado, calculador...), el público es benevolente con él. Sabe que es uno de los *buenos* y que en ningún caso hará daño a la heroína. Como se ha dicho, aunque la relación entre ambos es adúltera, se acepta y se legitima porque se concibe como la más natural, la que debía haberse desarrollado si nadie lo hubiera impedido. En realidad, como en todas las historias de amor prohibido, es la sociedad quien -a través de unas normas artificiales- destruye el sentimiento más puro. Los seguidores de *La Señora* no admitieron la muerte de Victoria, que debía ratificar el amor eterno de la

pareja de acuerdo a los esquemas tradicionales, porque ya sabían que se estaba preparando una secuela y se consideró que los obstáculos que los amantes debieron superar fueron argucias de los guionistas para alargar innecesariamente la serie.

8. 3. Gonzalo: el astuto cacique.

Gonzalo López, Marqués de Castro, es el *villano* de la serie, es el enemigo de los protagonistas, quien impide y dificulta la consecución de su meta²¹⁸. Personifica el mal y el vicio, pero, a la vez, es un hábil seductor. Como se verá, en *La Señora* –de acuerdo a la tradición melodramática y folletinesca–, es un bastardo que, haciéndose pasar por noble, oprime al que realmente lo es²¹⁹.

El Marqués tiene un segundo objetivo: controlar todos los negocios de la zona para continuar ejerciendo como autoridad fáctica. De hecho, sólo Ricardo Márquez ha sabido mantenerse alejado de la compleja red de alianzas que Gonzalo ha tejido. Es un hombre ambicioso, astuto y sin escrúpulos: tiene a su servicio al capataz de la mina que, puntualmente, le ofrece información sobre la administración y la liquidez del negocio, así como sobre las acciones de los obreros que, descontentos con su situación laboral, continuamente ejercen medidas de presión. Presenta una enorme influencia sobre el heredero de los astilleros, Hugo de Viana, que le admira²²⁰. Alicia, la inteligente dueña del prostíbulo, es su más fiel aliada, su confidente (se debe subrayar que, a pesar de la intimidad entre ellos, no mantienen relaciones sexuales).

Una inesperada falta de liquidez propicia que Ricardo y Gonzalo se asocien, pero la muerte del padre de Victoria en un accidente provocado por el Marqués se convierte, a la vez, en la oportunidad para conseguir la mina y en el mayor obstáculo para lograr el amor de Victoria.

Por otra parte, la relación entre Victoria y Gonzalo no es posible mientras éste continúe casado con Irene. La relación entre estos dos personajes permite definir, por

²¹⁸ Roberto Enríquez, el actor que encarna a Gonzalo, corroboró esta idea en un encuentro digital mantenido con los espectadores de *La Señora*: “Toda relación imposible, romántica y tan bonita necesita un personaje odioso para que se crezcan en su drama, lo superen y salgan reforzados” (“Charla de los internautas con el protagonista de la serie de TVE *La Señora*”, en Foro, dentro del sitio web oficial de la serie en RTVE, 9 de junio de 2008, http://encuentrosdigitales.rtve.es/2009/roberto_enriquez.html [consulta 5 de febrero de 2013]).

²¹⁹ MARTÍN BARRERO, J., *Op. cit.*, pág. 29.

²²⁰ La relación entre ambos personajes se ajusta a la de un maestro con su discípulo. En este sentido, las visitas al prostíbulo ponen en escena el alto grado de confianza entre los dos hombres. Gonzalo es presentado como un ejemplo debido a la experiencia adquirida en el ámbito al que desea acceder Hugo: el control de la zona.

oposición, a Victoria. Irene –y posteriormente su hermana Catalina- asume las funciones tradicionalmente asignadas a la mujer: debe resultar atractiva a su marido (por ello, cuida su aspecto físico), darle hijos y ocuparse del hogar (lo que implica no inmiscuirse en los negocios del varón). En este caso, se vuelve a utilizar la figura del triángulo amoroso como estructura narrativa: cuando Irene, enferma, pierde la cordura, su hermana trata de conquistar a Gonzalo, sin embargo, él ya está cortejando a Victoria y su objetivo es separarla de Ángel:

IRENE: Tú me vas a contar a mí por qué Gonzalo estaba tan interesado en echar de esta casa a Amalia. (...)

CATALINA: La despidió para darle una lección a su hijo.

IRENE: ¿Qué hijo? (...)

CATALINA: El que dicen que anda con Victoria Márquez.²²¹

GONZALO: ¿Desde cuándo tengo que darte explicaciones de mis asuntos?

IRENE: Desde que sé que haces cualquier cosa por quitarle de encima los pretendientes a Victoria Márquez.²²²

Los métodos del Marqués nunca son honrados: su amistad con Alicia acaba cuando mantener el prostíbulo abierto choca con sus intereses económicos, convence a Bianca para que seduzca a Pablo y éste se despreocupe de la mina... Destaca el acuerdo al que llega con don Enrique para que Ángel ingrese en el seminario porque traslada a la pantalla las alianzas entre los grupos más conservadores:

GONZALO: La anarquía y el desorden solo traerán el desastre a este país... Eso es algo que no podemos consentir. Por lo demás, su Ilustrísima no puso ninguna pega para solucionar esta incómoda situación [refiriendo a la readmisión de Ángel en el seminario]: tanto usted como yo sólo hemos hecho lo que debíamos. Nosotros sólo nos aseguramos de que cada cosa vuelva a su sitio.²²³

Del mismo modo, la relación con Hugo termina cuando éste trata de forzar a Victoria. Gonzalo, despiadado, le amenaza. El nuevo objetivo del heredero de los Viana será deshacerse del Marqués.

Tras la muerte de Irene, nada impide el enlace entre Victoria y Gonzalo. No obstante, de forma paralela y oculta, Gonzalo lucha por hacerse con el control de la mina,

²²¹ Cap. 5.

²²² Ídem.

²²³ Ídem.

lo que provoca constantes conflictos entre el matrimonio. En uno de estos enfrentamientos, Victoria –haciendo gala de su determinación y fuerza- abandona el hogar conyugal; el Marqués le exige que cumpla con su papel como esposa y que regrese a su lado. A partir de ese momento, Gonzalo utiliza el somatén para mantener a su esposa vigilada. El uso de esta milicia por parte de Gonzalo subraya su rol como autoridad fáctica de la provincia puesto que, en realidad, usurpa una competencia del delegado del gobierno.

El somatén era una agrupación tradicional catalana que en los años de confrontación anarquista había servido para mantener en orden en Cataluña. Primo de Rivera la volvió a poner en marcha para que encuadrara a los afectos a su régimen y le dotara de estabilidad y carácter duradero, gracias al apoyo popular. Se le asignó una función pedagógica (fortalecer el *espíritu de la ciudadanía*), pero en realidad, el somatén quedó relegado a labores marginales de vigilancia policial. Era usual que empresarios, industriales y aristócratas patrocinaran las milicias y las dirigieran en algunas ciudades mientras que, en el campo, algunos terratenientes, lo utilizaron como su propia guardia pretoriana²²⁴.

La reconquista de su mujer no es un camino fácil y está lleno de altibajos: mientras Victoria comienza el proceso de nulidad matrimonial, el Marqués se desmorona (llora, bebe en exceso, sufre...²²⁵). El punto álgido de esta relación es el intento de violación por parte de Gonzalo (Cap. 18): lleno de remordimientos, el Marqués da permiso a Victoria para que vuelva a su casa, lo que supone admitir una separación definitiva.

²²⁴ El Real Decreto de 17 de septiembre de 1923 extendía la implantación del somatén a toda España y regulaba su organización. El aumento de los somatenistas fue progresivo desde los cien mil registrados en la primavera de 1924 hasta doblarse en 1928, cuando empezó su declive. Progresivamente, el somatén fue adquiriendo funciones paramilitares. El Real Decreto del 4 de febrero de 1929 otorgó a UP y al somatén labores complementarias de vigilancia: los somatenistas podían registrar los domicilios de presuntos desafectos al Régimen, se les animaba a que usasen la violencia contra los que comprometieran el orden público y se les autorizaba a cerrar cualquier asociación en las que se realizaran debates políticos. Por otra parte, a través de la ley de diciembre de 1929 se equiparó a los somatenistas con los miembros de la policía secreta, de manera que gozaban de inmunidad ante el arresto y ante la prisión preventiva en espera de juicio. Esto dotó a los paramilitares de mayor impunidad (QUIROGA FERNÁNDEZ DE SOTO, A., *La nacionalización de las masas en la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930)*, Ed. Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid, 2008, pág. 91-92 y 266-286).

²²⁵ Roberto Enríquez afirma que el personaje que interpreta está completamente enamorado de Victoria y que ese amor no correspondido, es la causa de su sufrimiento. Durante la segunda temporada, según Enríquez, “el marqués se extrema tanto en su afán por conseguir que Victoria le crea que va a llegar a hacer cualquier cosa. Es increíble lo que llega a hacer por amor. Y esto le va a convertir en un personaje romántico y un tanto patético también” (“Charla de los internautas con el protagonista [Roberto Enríquez]...”).

Constantemente, Gonzalo da muestras de su carácter dual. Ante su mujer, se presenta como una víctima (“sé que mi comportamiento ha sido vergonzoso pero es que no te puedes imaginar lo que es amar a una persona que te odia por algo que tú no has hecho”, “Te prometo que no te vas a arrepentir de haberme dado una segunda oportunidad” -Cap. 25-)²²⁶, mientras que con sus enemigos es extremadamente cruel (acude al confesionario de Ángel para contarle que se ha reconciliado con Victoria y le susurra a Hugo “he pasado la noche follándome a mi mujer” –Cap. 25-). Por ejemplo, con Carlota –la hija que tuvo con Alicia- es muy tierno y dulce, pero eso no le impide llevar a la niña al burdel y humillar a su madre: “¿Sabes quién es esta mujer? Es un ser despreciable. Una mujer de mala vida que alquila su cuerpo a los hombres que la pagan por ello. Que no se te olvide su cara y si alguna vez se acerca a ti, no debes nunca de dirigirle la palabra (Cap. 21).

Hay otro elemento fundamental en la construcción del personaje de Gonzalo en la tercera temporada. Desde el inicio de la serie, se introdujeron pequeñas alusiones al pasado del Marqués (Alicia se refiere a él como un “advenedizo”, Irene siempre le reprochaba que “sin ella, no era nadie”, que el título lo obtuvo gracias a su unión matrimonial; de hecho, tras la muerte de su primera esposa, Gonzalo le compra el título a su legítimo heredero...), pero ahora Alicia se transforma en la némesis del Marqués y se fija como objetivo averiguar su origen: Gonzalo López es realmente Ramiro Villaescusa, un humilde tabernero que aprovechó la muerte accidental de un aristócrata para usurparle la identidad.

Al comienzo de esta última temporada, se presenta a Victoria y a Gonzalo como el matrimonio perfecto: la protagonista renunció a huir con Ángel cuando se enteró de que esperaba un hijo de Gonzalo, el Marqués se ocupa de las empresas y sigue controlando todo lo que sucede en la región. Sin embargo, la estabilidad de la pareja se ve amenazada por Ángel, que regresa a la ciudad convertido en el nuevo legado papal. Aparentemente Ángel sólo persigue vengarse de la mujer que le abandonó y entorpece los negocios de los Marqueses. Destaca, por su carácter metafórico, la escena en la que el cardenal le enseña a la hija del matrimonio a jugar al yoyó: el manejo del juguete es un símil de la relación con sus padres:

²²⁶ El compositor Federico Jusid creó un tema musical -*El Marqués tierno*- para enfatizar la cara amable de este personaje (entrevista personal realizada el 3 de febrero de 2014).

ÁNGEL: Ya verás: es muy fácil. Es cuestión de esperar el momento oportuno. Primero lo rodeas suavemente, suavemente, sin apretar. Lo dejas que escapé y cuando esté a punto de parar, tiras de la cuerda y vuelve a tus manos. ¿Ves que fácil?²²⁷

La situación económica del Marqués de Castro está cerca de la bancarrota. Gonzalo, como siempre, recurre a medios poco éticos para solucionar el problema: extorsiona a los empresarios de la zona y se vale de sus contactos para deshacerse de Ángel:

GONZALO: Ese cura del demonio tiene que dar su brazo a torcer.

ÁLVARO: A lo mejor... Yo tengo cierto ascendente sobre el nuncio, el cardenal Illescas... ¡Ah! No me gusta molestarlo con cuestiones de negocios, pero podría hablar con él y explicarle nuestro problema. Este asunto ya no te atañe a ti solo.

GONZALO: Sí, ponte en contacto con él, pero no le menciones nada de los negocios: solo recuérdale que le padre Ángel es bien conocido en esta ciudad por sus problemas con la Justicia: ha sido denunciado varias veces (...) y sobre todo sería una pena que llegase a oídos de sus superiores los poderosos sentimientos que ha tenido siempre hacia Victoria, incluso cuando esta estaba casada. No creo que sea propio de un legado vaticano, ¿no crees, Álvaro?

ÁLVARO: ¿Quieres desacreditarlo?

GONZALO: El es el único que se opone a la venta; si cae en desgracia, su sucesor vendrá, vamos a ver quién es más fuerte.²²⁸

Por otra parte, Gonzalo duda sobre la paternidad de Aurora y teme que Victoria regrese junto a su antiguo amante (dirigiéndose a Victoria: “¿Y lo vas a hacer? [correr a echarse en los brazos de Ángel]”). Victoria le contesta: “Escúchame: Ángel salió de mi vida hace años. Hice mi elección y fuiste tú y Aurora” –Cap. 32-). Estas escenas permiten conocer las emociones del Marqués: es un hombre enamorado y eso le hace inseguro y frágil en algunos aspectos.

Lo mismo sucede con la trama que desarrolla la relación entre Carlota, Alonso –gobernador civil y terrateniente primo de Gonzalo- y Antón –un obrero-. El Marqués preocupa realmente por el bienestar y la felicidad de su hija, por eso, cuando ella le pide que rompa el compromiso que la une a Alonso, Gonzalo cede: “Voy a encargarme de que tengas los medios para ser libre y elegir la vida que quieras... Porque eres mi hija, eres mi única hija, y no voy a dejar que te hagan daño” (Cap. 38). Esta escena reafirma la

²²⁷ Cap. 32.

²²⁸ Cap. 33.

independencia femenina frente al varón, una situación propia de la actualidad y no de los años veinte, tiempo diegético de la serie.

Gonzalo es el *malo* de esta historia y como corresponde, su final es trágico: Ángel consigue engañarle y se hace con los documentos que prueban su participación en el asesinato de Ricardo Márquez. También Alicia descubre que ha usurpado la identidad de otro hombre y se lo cuenta a Victoria, incluso Alonso, deseoso de recuperar el título que le pertenece por origen, le denuncia.... Gonzalo se ha quedado solo. Sin embargo, Victoria, al ver que su esposo está dispuesto a suicidarse, le facilita la huida: quiere recordar, al mirar a Aurora, al hombre que la quiso sobre todas las cosas. En cierta medida, Victoria redime a Gonzalo.

La última imagen de Gonzalo lo sitúa en Madrid, en las celebraciones por la proclamación de la Segunda República. El noble que defendía ante todo el *statu quo*, se ha afeitado la barba, lleva gorra y viste ropas más humildes. Asombrosamente ahora empuña una bandera tricolor y lanza vivas a favor del nuevo gobierno. Como se aprecia en estas imágenes, se produce un reduccionismo ideológico considerable: se señala que todos los pobres son de izquierda porque la izquierda lucha por los más desfavorecidos.

Sin duda, Gonzalo López es uno de los personajes con mayor cantidad de matices de *La Señora*: es capaz de lo peor pero también de lo mejor, depende de quién esté frente a él. Además, presenta un marcado arco dramático aunque mantiene sus señas de identidad: deja de amar a Irene, se enamora como un adolescente de Victoria, se enfrenta de forma despiadada a Ángel y a Alicia, pero es extremadamente tierno con Carlota; gracias a su fortuna detenta el poder en la comarca, pero se debe plegar a los deseos de Ángel para mantener su nivel de vida, etc.²²⁹

8. 3. 1. Lectura histórica.

A través de Gonzalo López se señala a la aristocracia como uno de los sectores más conservadores y tradicionales de principios de siglo. Es una de las fuerzas que se oponen al cambio y al progreso condenando al país a la miseria y al atraso. Por ejemplo, Gonzalo, como empresario y patrono, niega reiteradamente a los obreros las medidas que mejorarían sus condiciones laborales, de igual modo, impide que su esposa –Victoria– pueda aplicarlas en su propio negocio, la mina.

²²⁹ Roberto Enríquez también subraya la riqueza del personaje: “Lo que más [me gusta de participar en la serie es], tener la suerte de hacer un personaje tan rico en matices y con un arco dramático tan pronunciado” (“Charla de los internautas con el protagonista [Roberto Enríquez]...”).

Además, los medios que emplea para lograr sus propósitos nunca son limpios u honrados: se vale del miedo, de la extorsión, del engaño... No respeta a los familiares o amigos de sus adversarios (Salvador y Amelia son las cabezas de turco en su enfrentamiento con Ángel), y tampoco duda en utilizar a sus allegados en su propio beneficio (convence al resto de los empresarios de la zona para que boicoteen la mina de su mujer).

Se identifica a Gonzalo con la figura del cacique. Se sugiere que la aristocracia, los grandes terratenientes, ejercían un poder despótico en la zona que controlaban gracias al apoyo de la Iglesia y del Ejército²³⁰. Eran frecuentes las alianzas entre los representantes del gobierno y los caciques de las poblaciones, así Gonzalo se une, primero, a Hugo de Viana –delegado militar- y después al Gobernador civil, su primo Alonso, Conde de Villahermosa. De hecho, Alonso, antes de las elecciones municipales de abril de 1931, le dice: “El día 12 ganaremos esas elecciones, dalo por seguro, Gonzalito. (...) Y si no, gane quien gane, terminaremos dirigiendo las cosas los mismos, los que sabemos hacerlo porque entre otras cosas somos los que siempre lo hemos hecho” (Cap. 38). Además, el uso del somatén subraya el papel del Marqués como verdadera autoridad de la zona.

La visión del mundo de Gonzalo se ajusta a los parámetros tradicionales heredados del siglo XIX. En su comportamiento con las mujeres, se hace evidente la división de géneros: el hombre se desarrolla en la esfera pública, mantiene económicamente a su familia y la protege, mientras que la mujer permanece relegada al ámbito privado, al hogar, se ocupa de los hijos y se subordina al marido.

Por otra parte, debe destacarse el carácter afectuoso de Gonzalo en las relaciones que establece con las personas que ama: es atento con Irene –su primera esposa- hasta que ella enloquece, procura que Carlota –la hija que tuvo con Alicia- tenga todo lo que desea y que su vida sea feliz... En el caso de Victoria, actúa de una manera extremadamente apasionada: se presenta a un hombre incapaz de controlar sus emociones, sometido a ellas. Este modelo, establecido durante el Romanticismo -cuando se produce la exaltación de los sentimientos como reacción a la confianza en la razón de la Ilustración-, llega a *La Señora* a través de la relación argumental de la serie con los

²³⁰ Uno de los objetivos expresos de la dictadura de Primo de Rivera fue acabar con este sistema de servilismo pero, al reservarse el derecho a nombrar a los alcaldes de ciudades de más de 100.000 habitantes y al supeditar la formación de los nuevos consejos a la supervisión militar, lo único que se consiguió fue sustituir a unos señores por otros (BEN-AMI, S., *El cirujano de hierro. La dictadura de Primo de Rivera (1923-1930)*, Ed. RBA, Barcelona, 2012, pág. 94-97).

folletines del siglo XIX. La composición de un tema musical, el *Marqués tierno*, inspirado en las obras de Richard Wagner, corrobora esta idea.

Al final de la serie, se descubre que Gonzalo López usurpó la identidad de otra persona para salir de la miseria y se le sitúa en las celebraciones republicanas de Madrid. Este giro permite caracterizarle como un superviviente y romper la identificación establecida entre el Gonzalo como paradigma del total de la aristocracia. En realidad, Ángel y Gonzalo son las dos caras de una misma moneda: ambos tratan de lograr una mejor posición económica, pero Ángel, una vez nombrado legado papal, utiliza su posición para el *bien*, mientras que Gonzalo se convierte en un cacique y destaca por su falta de escrúpulos, su astucia y su ambición. El único interés de Gonzalo es el mismo.

8. 4. Hugo: el Ejército autoritario.

Hugo de Viana es el único hijo de don Álvaro, dueño de los astilleros, uno de los negocios más importantes de la zona junto a la mina Márquez. Es, por tanto, un joven de holgada posición económica y social, perteneciente a la burguesía de la región. Sin embargo, se siente menospreciado por su padre y conseguir el reconocimiento público se convierte en su objetivo dramático. La mala relación entre padre e hijo determina, por tanto, el comportamiento de Hugo: don Álvaro le considera un inmaduro y su modo de hablar y de actuar ratifican un carácter orgulloso y prepotente. El joven parece saber de todo y estar por encima de cualquiera. Según Raúl Peña, el actor que lo interpreta, Hugo aparenta ser un hombre fuerte para ganarse el respeto de los que le rodean²³¹.

Se señala esta falta de afecto como el motivo que lleva a Hugo a acercarse al Marqués: el joven ve en Gonzalo una figura respetada y poderosa (la autoridad y el dominio parecen ser las únicas formas de interactuar que concibe Hugo), pero, para Gonzalo, el muchacho es solamente un entretenimiento, como mucho, un instrumento para obtener una posición ventajosa en los negocios familiares de los Viana. Así, Gonzalo compra a Hugo su parte accionarial en el astillero, este trato no reportará a Hugo más que un dinero en efectivo rápido, el único argumento que esgrime para deshacerse de estas acciones es que así consigue tener “lo que su padre no le deja” (Cap. 5).

²³¹ Raúl Peña, el actor que da vida a Hugo, afirma en el chat mantenido con seguidores de la serie que Hugo “necesita” sentirse respetado y que suple con sus maneras la madurez que aún no le han dado los años pero que, a pesar de todo tiene “buen corazón” y tanto el entorno familiar como la situación social influyen en su modo de actuar (“Charla de los internautas con el actor que interpreta a Hugo de Viana en *La Señora*”, en *Foro*, dentro del sitio web oficial de la serie en RTVE, 13 de octubre de 2009, http://encuentrosdigitales.rtve.es/2009/raul_pena.html[consulta 7 de enero de 2013]).

El joven de Viana es un personaje vilipendiado: Gonzalo lo considera “torpe e imprudente” (Cap. 5); incapaz de “estar a la altura de las circunstancias (...) por mucho que se empeñe su padre” (Cap. 7). En varias conversaciones privadas, Alicia se refiere a él como un “pelele” (Cap. 3) o un “petimetre” (Cap. 5), sin que Gonzalo intervenga a favor del joven... El Marqués de Castro no duda en deshacerse de Hugo cuando deja de serle útil para sus intereses (Álvaro de Viana a Gonzalo: “¿Qué pasa? ¿Te ha dejado de entretener? Mientras Hugo te ha sido útil, no has dudado en tenerlo a tu lado y ahora que no lo es, te olvidas” -Cap. 8-).

Como forma de lograr el respeto de la sociedad, Hugo se incorpora al Ejército. Para Hugo, que siempre ha mantenido una posición conservadora -es un firme defensor del orden social-, la carrera militar se presenta como el ámbito perfecto para el desarrollo personal. A partir de ese momento, Hugo aparece siempre con uniforme. A través de la caracterización del personaje, se consigue que éste se ajuste perfectamente al estereotipo de “militar pre-franquista”²³².

Por otra parte, Hugo, que ha sido rechazado por Victoria, ve en el Ejército una manera de ganarse el amor de la joven, de demostrarle su valía. Incluso, se muestra fanfarrón cuando Victoria trata de disuadirle: “esos desdichados apenas saben coger una pistola, ¿cómo iban a hacerme algo a mí, Victoria?” (Cap. 8).

Hugo combate en la Guerra de Marruecos²³³. El último conflicto colonial español generó un enorme malestar en la sociedad de principios de siglo: la lucha armada contra los rifeños tenía cada vez mayor coste económico y humano hasta el punto de que Primo de Rivera señaló a la guerra en África como uno de los motivos de su levantamiento²³⁴.

Era habitual que los mejor situados económicamente pagaran cierta cantidad para que sus hijos no engrosaran las filas de los destinados a África²³⁵. En *La Señora*, don

²³² Los comentarios de los internautas en el encuentro virtual mantenido con el actor evidencian este hecho; Fabiola le pregunta si le ha resultado difícil “hacer el papel de un fascista”, Raúl responde “apretarse dentro de ese traje militar ayuda bastante”; Lola apunta al toque “fascista” del personaje y afirma que “Hugo ya tiene vida propia en el inconsciente colectivo” (“Charla de los internautas con el actor que interpreta a Hugo de Viana...”).

²³³ En general, se ofrece una visión dramática de la Guerra de Marruecos que parece ajustarse a lo sucedido en realidad. Los personajes de *La Señora* hablan con pavor del conflicto, relatan los despiadados episodios que se atribuían a Abd el-Krim, líder del enemigo marroquí (véase lo dicho en relación al Voluntario en el análisis del personaje de Ángel).

²³⁴ El General Primo de Rivera afirmó que daría al conflicto una “solución pronta, digna y sensata” (BEN-AMI, S., *Op. cit.*, pág.109).

²³⁵ El servicio militar tenía una duración de dos a tres años, pero, gracias a los pagos en metálico –calculados sobre los ingresos familiares del recluta- se podía reducir el periodo de adiestramiento a nueve meses. El uso del sistema de exenciones por la burguesía y la aristocracia dificultó la integración interclasista en el seno del

Álvaro se muestra aún más dolido con su hijo cuando éste decide alistarse porque había comprado su exención; algo que se había negado a hacer por su sobrino, Alejandro Hermosilla, que, aterrado, intentó sobornar a Victoria para conseguir el dinero necesario.

Hugo regresa de Marruecos con honores de capitán. La carrera militar ha acentuado su carácter violento, que oculta una tremenda inseguridad. Si en su juventud ya protagonizó un altercado en el burdel intentando sobrepasarse con una de las chicas, ahora, una vez que Victoria se ha comprometido con el Marqués, acude a su casa para tratar de convencerla de las espurias intenciones de Gonzalo; ante la negativa de Victoria, trata de violarla (Cap. 10). En ambas ocasiones, Hugo es caracterizado como un cobarde, un hombre que sólo ejerce la fuerza con aquellos que considera inferiores y que, sin embargo, siente miedo ante sus iguales: Alicia ya le llama “medio hombre” y Gonzalo directamente le amenaza de muerte. Este incidente marca el fin de toda relación cordial entre el Marqués de Castro y el heredero de los astilleros.

Paralelamente, Hugo, en mitad de una resaca, pide matrimonio a Isabelita Méndez (Cap. 11): una joven provinciana que, desde el primer episodio, ha destacado por su superficialidad y envidia. Se presupone que el matrimonio será desdichado porque Hugo, en realidad, nunca ha amado a su mujer y sigue pensando en Victoria.

Su posición en el Ejército permitirá a Hugo ascender en el escalafón social y político: cuando se produce el golpe de Estado de Primo de Rivera, Hugo viaja a Madrid para consultar a sus contactos y vuelve convertido en el gobernador provincial. En *La Señora* es complicado diferenciar entre “gobernador” y “delegado del gobierno”. El primero era un cargo ya existente antes de la dictadura; de hecho, el Directorio Militar resultante del Golpe de Estado de Primo Rivera únicamente sustituyó esta autoridad civil por un militar en ejercicio (decreto de 20 de septiembre de 1923). Sin embargo, la figura del “delegado del gobierno” fue creada durante el régimen primorriverista: en su mayoría eran jefes o capitanes del Ejército que se encargaban de vigilar la marcha de los

Ejército hasta el punto de que el General Emilio Mola se quejó de la situación: “siendo los pobres de solemnidad los únicos obligados a permanecer en filas el tiempo completo y a sufrir las penalidades de la campaña africana” (MOLA VIDAL, E., *Obras completas*, Ed. Librería Santarén, Valladolid, 1940, pág. 1029).

Entre 1914 y 1923, el 46% de los potenciales reclutas no se incorporaron al Ejército, ya fuera por ser declarados no aptos, exentos o por desertión –la desertión se consideraba un delito de lesa patria-. Las medidas tomadas por la dictadura primorriverista (el Real Decreto del 29 de marzo de 1924 redujo las posibilidades de exención por causas físicas por deficiencias psicológicas y endureció el castigo a los desertores) se tradujeron en un aumento de los alistamientos: del 56,46% de reclutamientos en 1923, se alcanzó el 62, 66% en 1930 (QUIROGA FERNÁNDEZ DE SOTO, A., *Op. cit.*, pág. 153). También en CASANOVA, J, y GIL ANDRÉS, C., *Historia de España en el siglo XX*, Ed. Ariel, Madrid, pág. 46-95.

ayuntamientos, intervenir en los problemas locales e impulsar “las corrientes de una nueva vida ciudadana”²³⁶. Además, tenían una tarea educativa: debían alentar las ceremonias y rituales de carácter nacionalista y difundir los valores patrióticos. En cualquier caso, es evidente que Hugo ocupa ahora una posición de poder y Gonzalo le necesita a su lado. A pesar de ser la cabeza visible del Gobierno en la ciudad, Hugo se subordina al cacique: Gonzalo exige y Hugo, por miedo, sólo acata. En el fondo, se está poniendo en escena la lucha entre el poder legal –que reside en las autoridades locales encarnadas en Hugo- y el poder fáctico –que ostenta el Marqués-²³⁷.

Esta batalla se desarrolla en dos planos: por un lado, Gonzalo consigue que Hugo - como delegado del Gobierno- actúe a su favor en los incidentes que protagoniza Ángel (pelea con los miembros del somatén, implicación en el asalto a la casa de los Márquez, etc.); por otro, el boicot del resto de los empresarios a Victoria, enfrentará al Marqués y a Hugo por la supervivencia del astillero de los Viana. En ambos casos, Hugo saldrá derrotado.

Hugo toma la iniciativa en varias ocasiones en esta lucha contra el Marqués: por ejemplo, llega a un acuerdo con Alicia para que le de las pruebas de la implicación de Gonzalo en la muerte de Ricardo Márquez o contrata a un asesino para que le mate. También en estas ocasiones, Hugo fracasa. Los medios que ha utilizado tampoco son *legales*, no son los que la sociedad admite como adecuados, lo que repercute negativamente en la valoración del personaje de Hugo.

Gracias al enfrentamiento con Gonzalo, se hacen explícitos tanto los reproches de don Álvaro hacia su hijo como el que ha sido el único objetivo de Hugo: el militar ha tratado de mantener los negocios familiares lejos del poder del Marqués²³⁸, pero Gonzalo, mucho más taimado, ha logrado que la empresa de los Viana dependa de él. Don Álvaro, además, está molesto por los supuestos “aires de grandeza” de Hugo que se pavonea de la posición conseguida por sus méritos militares. Un cargo que, para don Álvaro, resulta completamente inútil:

²³⁶ CASANOVA, J., y GIL ANDRÉS, C., *Op. cit.*, pág. 90-91.

²³⁷ Raúl Peña señala directamente este elemento en la charla que mantuvo con los seguidores de la serie. Julia (desde Barcelona) le pregunta por qué Hugo no se enfrenta al Marqués, el actor responde: “el poder no siempre está en manos de los que representan los cargos” (“Charla de los internautas con el actor que interpreta a Hugo de Viana...”).

²³⁸ En el capítulo 24, Hugo y su esposa Isabel viajan a Santander para conseguir la financiación necesaria para la supervivencia de los astilleros. Gracias a que la familia real eligió la ciudad cántabra como lugar de veraneo, ésta se convirtió en un centro neurálgico para establecer relaciones sociales y económicas.

ÁLVARO: nunca te han importado lo más mínimo nuestros negocios: estabas demasiado ocupado en emborracharte y jugarte lo que era nuestro (...) vistiendo ese traje de payaso.

HUGO: Usted nunca me ha querido. Cualquiera siempre ha sido mejor que su hijo. Incluso Pablo Márquez, con sus absurdas ideas, era mejor. Y sin embargo yo he estado aquí desde el principio, intentando ganarme su cariño (...). Este inútil con su uniforme seguirá haciendo las cosas lo mejor que sabe porque le guste o no le guste, este payaso es el hijo que le ha tocado en suerte y el que sacara a esta familia adelante cueste lo que cueste.²³⁹

Hasta este momento, la imagen que se ha construido de Hugo es negativa: el militar es un hombre autoritario y soberbio, que abusa de su posición con los débiles, pero que se supedita a los poderosos. La relación que establece con Isabel –su esposa- y con Fernando –su compañero de armas-, así como sus reacciones ante determinadas situaciones, contribuyen a presentar el lado más humano de Hugo. Destaca, por ejemplo, la ejecución del anarquista que secuestró a los Márquez: Hugo se muestra débil, trasmutado, comprensivo por primera vez con los demás. El joven delegado tiene miedo y con muchas dificultades, consigue dar el tiro de gracia al reo. Un guardia civil le llega a decir “Si usted no tiene cuerpo, puedo hacerlo yo” -Cap. 24-. Ventura –el líder anarquista- aporta la clave de esta escena:

VENTURA: En una ejecución siempre mueren dos, ¿sabes?: el condenado y el verdugo que tiene que ejecutarlo a sangre fría.²⁴⁰

La transformación de Hugo es evidente. De acuerdo con las palabras de Raúl Peña, Hugo de Viana ha madurado: “ahora tiene un cargo, una familia, y la responsabilidad real de tomar decisiones que pueden cambiar la vida de muchos y la suya propia”²⁴¹. La importancia de la familia se traduce en el cambio de actitud con su esposa: desde el inicio de su matrimonio, Hugo ha humillado a su mujer (se ha burlado de ella, la ha despreciado²⁴²...), pero ahora está completamente enamorado de ella. Esto provoca los remordimientos de su compañero Fernando, que mantiene una relación sentimental con Isabel.

²³⁹ Cap. 26.

²⁴⁰ Cap. 24.

²⁴¹ “Charla de los internautas con el actor que interpreta a Hugo de Viana...”.

²⁴² El análisis de las preguntas realizadas por los seguidores de la serie al actor Raúl Peña indica que éste era uno de los aspectos que más inquietaba a los espectadores. Hugo se ha caracterizado por “maltratar” a su esposa Isabel que, sin embargo, está profundamente enamorada de él: los televidentes eran conscientes de la relación desigual y se alegran del cambio (“Charla de los internautas con el actor que interpreta a Hugo de Viana...”).

FERNANDO: La quieres mucho, ¿verdad?

HUGO: La quiero más de lo que yo mismo imaginaba. La quiero a pesar de que se que ahora ella no siente lo mismo por mí.

FERNANDO: ¿Por qué dices eso?

HUGO: No he estado a la altura Fernando, lo reconozco, y no la culpo. Durante mucho tiempo he sido un idiota y ahora sé que Isabel es la mujer de mi vida. Lo es amigo, lo es.²⁴³

En el desembarco de Alhucemas²⁴⁴, Hugo resulta herido y Fernando le saca a hombros de la zona salvándole la vida: desde ese momento, los dos miliares están en deuda²⁴⁵. Por otra parte, las consecuencias de las heridas son mayores de lo esperado: Hugo queda impotente y presentará una leve cojera de por vida. Si antes la realización amorosa de Isabel era imposible por el carácter de Hugo, ahora es su incapacidad física la que condenará a la mujer a un matrimonio indeseable. Hugo admira el amor incondicional que le profesa su esposa: se siente culpable por no poder ofrecerle una relación completa (“A veces me cuesta mirarte sabiendo que nunca más volveré a ser un hombre”, Cap. 31). En la tercera temporada, se potencia la subtrama amorosa de estos personajes y se minimiza la participación de Hugo en los acontecimientos políticos que constituyen el eje central del argumento.

El siguiente obstáculo para que esta relación culmine de forma feliz es la ausencia de hijos. La presión sobre el matrimonio aumenta (las indirectas son constantes, el doctor Freire quiere hacer un chequeo a Hugo, etc.) y, de nuevo, Isabel muestra los fuertes sentimientos que tiene por Hugo encontrando la solución: fingirán el embarazo y

²⁴³ Cap. 30.

²⁴⁴ Este episodio es uno de los más destacados de la Guerra de Marruecos: el 8 de septiembre de 1925, un contingente de soldados españoles –con la ayuda de Francia- fueron trasladados a Marruecos desde Ceuta y Melilla. La operación estuvo dirigida por el general Primo de Rivera –como máxima autoridad del Directorio Militar- y por el general Sanjurjo como jefe de operaciones.

Sobre la trascendencia del desembarco de Alhucemas en la Guerra de Marruecos, véase: MADARIAGA, M. R., *Abd-el-Krim El Jatabi: la lucha por la independencia*, Ed. Alianza, Madrid, 2009; VILLALOBOS GOYARROLA, F., *El sueño colonial: las guerras de España en Marruecos*, Ed. Ariel, Barcelona, 2004; SÁNCHEZ, A., *De Wad-Ras a Alhucemas: 50 años de drama colonial en Marruecos*, Ed. Creaciones Vicent Gabrielle, Madrid, 2012. Existe también un compendio fotográfico: CARRASCO GARCÍA, A (ed.), *Las imágenes del desembarco: Alhucemas, 1925*, Ed. Almena, Madrid, 2011.

²⁴⁵ Este suceso es referido varias veces durante la tercera temporada: en el capítulo 31 Hugo lo comenta con Fernando en el casino; cuando Hugo descubre que Fernando e Isabel mantienen una relación sentimental, le dice a su amigo que “hubiera sido más piadoso” dejarle morir en Alhucemas (Cap. 37); en el 38 se muestra en imágenes. Para solventar la escasez de recursos, se muestra este episodio como parte de un sueño de Hugo; así se justifica que la ambientación sea insuficiente, que no haga figuración y que sólo aparezcan los dos compañeros de armas y en planos muy cerrados.

comprarán un niño a las monjas que se hacen cargo de los bebés de mujeres que no pueden ocuparse de sus hijos (Cap. 34). Este, sin duda, es uno de los elementos que deben leerse en clave de presente: el escándalo por la compra-venta de bebés en varias clínicas madrileñas durante los primeros años de la democracia acababa de darse a conocer en los medios de comunicación. De este modo, la ficción sirve para introducir temas de debate en la coyuntura actual.

Durante los nueve meses de gestación, crece la complicidad entre el matrimonio, pero un incidente está a punto de dar al traste con toda la farsa: Hugo descubre la traición de su mujer y su amigo, se emborracha y reaparece el joven agresivo y proclive a la humillación de los primeros episodios:

HUGO: (dirigiéndose a Isabel embarazada) Puta. Son todas unas putas, padre.

ÁLVARO: Hugo, no nos avergüences más. Comportate como un hombre.

HUGO: Yo nunca seré un hombre... Díselo, Isabel.²⁴⁶

De acuerdo con su carácter conservador y con su desfasado sentido del honor, Hugo reta a un duelo a Fernando (Cap. 37). Sin embargo, tanto a través de una carta que deja a Isabel como en el enfrentamiento (Hugo le hace prometer a Fernando que si muere, se deshará de su cuerpo para que Isabel “no tenga que vivir con esta vergüenza” y después dispara al aire para que su adversario le mate), Hugo demuestra que ha cambiado y que, ahora, por encima de todo, se encuentra la felicidad de su esposa²⁴⁷. Tras la marcha de Fernando, el matrimonio se consolida y se convierte en ejemplar. En realidad, Isabel ya había roto con Fernando: el beso que Hugo vio, era el último de la pareja de amantes. Isabel apuesta por crear una familia junto a su esposo. Se apunta, por tanto, a valores tradicionales como los objetivos vitales de la mujer: se refuerza el papel de esposa y madre.

ISABEL: Todo está cambiando.

FERNANDO: El niño nacerá y todo volverá a ser como antes.

ISABEL: No. El niño estará aquí y Hugo será su padre. No sabes cómo ha cambiado en casa. (...) Siento que ésta es una oportunidad para recuperar mi vida.

²⁴⁶ Cap. 37.

²⁴⁷ En la carta, Hugo pide disculpas a su esposa y se despide de ella: “Me has infligido el dolor más grande que un hombre pueda soportar. No te lo reprocho. No puedo echarte en cara que buscaras en otros brazos lo que yo no te podía dar. Recuérdame con cariño y sed felices juntos”. Además, antes del duelo, Hugo le hace prometer a Fernando que si muere, se deshará de su cuerpo para que Isabel “no tenga que vivir con esa vergüenza” y posteriormente dispara al aire para que su adversario le mate.

FERNANDO: ¿Puedo darte un beso? El último. El que siempre llevaré conmigo...²⁴⁸

El personaje de Fernando Alcázar es el complementario de Hugo de Viana. A través de ellos se trata de dar una imagen objetiva de las diferentes posturas ideológicas que se encontraban en el seno del Ejército: ambos manifiestan un fuerte sentimiento patriótico, pero mientras Hugo se mantiene dentro de la línea más conservadora que aceptaba la intervención militar en la política, Fernando, nacido en una familia liberal, considera que el Ejército sólo debe fidelidad al gobierno legítimamente constituido y que éste, por el bienestar de todos, debe adoptar la forma de una república:

FERNANDO: Les defiende porque es lo que yo mismo pienso. (...) Los políticos de Madrid como Maura o Sánchez Llibre las expresan cada día en teatros abandonados.

HUGO: Hemos jurado lealtad al Rey.

FERNANDO: No, Hugo, a la Patria. Sea cual sea la forma de Gobierno de la que el pueblo quiera dotarse.²⁴⁹

Fernando se incorpora al grupo republicano de la ciudad liderado por Encarna y constituido, en su mayoría, por obreros. Delante de sus compañeros de armas, Fernando oculta su forma de pensar puesto que la sublevación se consideraba un delito grave²⁵⁰, pero su participación en el levantamiento de Jaca, permite constatar su adhesión a la causa republicana²⁵¹. Después de estos incidentes, Hugo, atendiendo a los deseos de su esposa, intercede por su amigo. En ningún momento, se ofrece algún dato explicativo

²⁴⁸ Cap. 36.

²⁴⁹ Cap. 32.

²⁵⁰ Encarna es detenida como autora de los artículos a favor de la República que firmaba *Prometeo*. Fernando sabía que Encarna escribía para la revista, incluso la llegó a pedir que disminuyera sus publicaciones, pero cuando, en la celda Hugo –de acuerdo con las prácticas habituales– la abofetea, Fernando le deja actuar y se dirige a Encarna a gritos: “¡Habla solo cuando se te pregunte!” (Cap. 35).

²⁵¹ Efectivamente, la sublevación de Jaca fue un pronunciamiento militar que pretendía el derrocamiento de la monarquía de Alfonso XII y la sustitución de la forma de gobierno por una República. Después de varios aplazamientos, el levantamiento gestado durante largo tiempo, se produjo la noche del 12 de diciembre de 1930. Los capitanes Fermín Galán y Ángel García Hernández se ponen al frente de la guarnición de Jaca y detienen al gobernador militar. A las 11 de la mañana proclaman la instauración la República, simbolizada en la constitución Jaca como la primera alcadía republicana. Este acto se llevó a cabo desde los balcones del Ayuntamiento para subrayar el carácter civil del gobierno naciente. Tras el fracaso de la sublevación, los capitanes Galán y García Hernández fueron sometidos a un Consejo de Guerra Sumarísimo y condenados a muerte. Su fusilamiento tuvo lugar en Huesca el 14 de diciembre de 1930: dos días después del levantamiento (Véase CARDONA ESCANERO, G., *El poder militar en la España contemporánea hasta la Guerra Civil*, Ed. Siglo XXI, Madrid, 1983).

sobre estos sucesos: únicamente se enuncian y se relacionan con el grupo republicano que, a lo largo de la serie, han sido identificado como los *buenos*, los que buscan la renovación y la mejora de la situación.

En la tercera temporada, Hugo pierde su cargo como gobernador a favor del primo del Marqués, Alonso, conde de Villahermosa. Este cambio evidencia el poder de la aristocracia terrateniente frente al Ejército, sin embargo Hugo sigue siendo el encargado de comunicar al espectador los cambios en la vida política del país: él es quien anuncia la muerte de Primo de Rivera, quien comenta en el casino la composición de los diferentes gabinetes de gobierno, etc. Como en el caso anterior, nunca se profundiza en las consecuencias de estos acontecimientos, simplemente se usan para que el espectador pueda situarse en una línea temporal. En este sentido, resulta paradigmática la articulación de la secuencia con la que se pretende mostrar la inestabilidad política previa a las elecciones de 1931: se suceden portadas de diferentes periódicos de la época cuyo titular resume los cambios en el Gobierno sin que una voz ayude a entender la situación; en lugar de ésta, se inserta una música dramática (Imagen 44).

Imagen 44. Situación política previa a las elecciones de 1931.



Fuente: Cap. 38.

La escasa implicación de Hugo en la vida política de la ciudad junto al fomento de su vertiente personal en la trama amorosa y los buenos sentimientos que manifiesta al interceder por Fernando, consiguen que finalmente el personaje se valore positivamente, ignorando la agresividad y la prepotencia que durante la primera temporada lastraron a este militar.

8. 4. 1. Lectura histórica.

En *La Señora*, la imagen del Ejército español de la década de los 20 se construye sobre los presupuestos establecidos en el imaginario popular para los militares franquistas. Hugo se convierte, para los telespectadores, en un trasunto del General Francisco Franco: Soley, en el hilo dedicado al capítulo 33 del foro, “Hugo cambia de identidad y vuelve a África para convertirse en Francisco Franco (la estatura y el bigote son la mejor pista)”. Además que Hugo quede impotente a consecuencia de las heridas recibidas en Marruecos no es una decisión meramente dramática. Entre los rumores que rodearon la figura de Franco, se encontraba su presunta impotencia.

En general, el Ejército se identifica como uno de los principales sostenes de las dictaduras y como su brazo armado: además de que, normalmente, estas formas de Gobierno surgen de un levantamiento militar, se adjudican al Ejército labores de control y vigilancia ciudadana en vez de subrayar su carácter como garante de la seguridad y de la protección de la población. La subordinación del Ejército al poder se ejemplifica a través de la relación de Hugo con el Marqués de Castro: el militar actúa siguiendo las órdenes del cacique, nunca según lo que es más justo.

Al final de la segunda temporada, se introduce el personaje de Fernando Alcázar como *alter ego* de Hugo. Esta oposición se subraya convirtiendo a los dos hombres en rivales por el amor de Isabel –la legítima esposa de Hugo-. Fernando encarna al sector del Ejército partidario del establecimiento de la República como forma de gobierno. En ningún momento se explican los postulados ideológicos de este movimiento, únicamente se les señala como los *buenos* porque se sitúan al lado de los más desfavorecidos, los obreros, aquellos por los que también luchan Ángel y Victoria.

Hugo y, por lo tanto, todos los militares, son presentados como hombres autoritarios y conservadores, defensores del *statu quo*. La actitud arrogante y prepotente del joven se explica de un modo simplista aludiendo a una falta de seguridad y a la necesidad de reconocimiento y de afecto por parte de su padre. La forma de relacionarse con las mujeres se basa en una supuesta superioridad del varón y se entiende en términos

de dominación y sumisión (peleas en el prostíbulo, intento de violación a Victoria, constantes humillaciones a Isabel...).

Aunque debe destacarse el respeto por el pasado histórico mostrado por el equipo de *La Señora* al elegir los conflictos bélicos en los que participan Hugo y Fernando, estos sólo se utilizan por su valor dramático puesto que permiten construir una carrera militar creíble. En este caso, tampoco se profundiza ni en las causas ni en las consecuencias que estos enfrentamientos tuvieron en la sociedad española del primer tercio del siglo XX. La Guerra de Marruecos es únicamente un recurso para caracterizar a los personajes.

Lo mismo sucede en la tercera temporada cuando Hugo traslada al espectador los cambios producidos en los gabinetes de Gobierno: ni siquiera se explicita si pertenecen a la derecha o a la izquierda. Estas referencias parecen responder a la necesidad de mostrar el paso del tiempo en pantalla y ejemplifican la inestabilidad política del país.

Finalmente, la relación que Hugo mantiene con su esposa Isabel permite humanizar al personaje. Se muestra que el militar puede sentir admiración, aprecio, incluso amor desinteresado: por ella, es capaz de interceder por su *contrincante* en el ámbito público y en el personal, Fernando. Hugo siempre ha actuado para conseguir el cariño de su padre y permanece junto a su esposa porque desea formar una familia con ella: de nuevo se apunta a la familia como una de las máximas aspiraciones del ser humano y como una forma de realización personal.

De forma análoga a lo que sucedía cuando Ángel decide tomar los hábitos -el sacerdocio se muestra que la salida más digna para los pobres-, la carrera militar se señala como el modo, para los jóvenes de clases altas, de conseguir un respeto y una posición que no les pertenece por cuna.

8.5. Isabel: la revolución de las apariencias.

Isabelita Méndez –nombre de soltera de la señora de Viana- es uno de los primeros personajes que aparece en pantalla: en la fiesta de presentación de Victoria, una joven vestida elegantemente y de acuerdo a la moda, habla de la anfitriona tapándose la boca con un abanico.

AMIGA: Me ha dicho mi madre que Victoria también lleva falda corta.

ISABEL: No me lo puedo crear. Espero que venga de largo.

AMIGA: Seguro que ha sido ella la que ha pedido está orquesta.

ISABEL: ¡Ay!²⁵²

²⁵² Cap. 1.

Este comportamiento permite caracterizar rápidamente al personaje: es una mujer vanidosa y superficial, preocupada en exceso por las apariencias y por *el qué dirán*. Siente una profunda envidia hacia Victoria: la hija de Ricardo Márquez no sólo es admirada en la comunidad por su belleza y discreción, sino que además es evidente que Hugo de Viana está interesado en ella²⁵³. Además, el uso del diminutivo, en los primeros capítulos, para referirse a Isabel dota al personaje de cierto grado de inmadurez. En definitiva, la joven se ajusta al prototipo de la provinciana: mojigata y muy atenta a los convencionalismos sociales.

El objetivo dramático de Isabel es realizarse a través del amor. Como se ha comentado en el caso de otros personajes femeninos, se identifica la relación de pareja como la mayor satisfacción del individuo, equivale a la consecución de la felicidad y a la obtención de una vida plena. De acuerdo a las normas sociales de la época, Isabelita Méndez debe casarse con un hombre de parecida posición y nivel económico; el elegido, el interés romántico de Isabel, es Hugo de Viana, heredero de los astilleros de la zona. Todos los obstáculos que el personaje debe superar para alcanzar su meta derivan del carácter, de los sentimientos o del comportamiento de Hugo.

Durante la primera temporada, la principal dificultad es que Hugo está enamorado de Victoria Márquez. A esto se suma, su alistamiento en el Ejército y su relación y posterior enemistad con Gonzalo. Paradójicamente, este cúmulo de circunstancias propicia que Isabel y Hugo se casen²⁵⁴.

Como la mayoría de mujeres a principios de siglo, Isabel ha sido educada en los valores tradicionales y se espera de ella que sea una buena madre y esposa ejemplar: dispuesta a realizar los deseos de su marido, solícita y respetuosa. Las virtudes de la esposa ideal se enuncian en el diálogo que Hugo e Isabel mantienen antes de la petición de mano:

HUGO: Una mujer como es debido no haría sufrir a un hombre, ¿verdad?

²⁵³ Esta idea se traduce en pantalla a través de los comentarios y actitudes de Isabel hacia Victoria: desea tener vestidos como los suyos, aparenta ser su amiga para conocer –y, así, criticar– sus gustos o su forma de vida, etc. Destaca la escena en la que Vicenta –el ama de llaves– regaña a una criada por haber aceptado dinero de Isabel a cambio de contarle si Hugo corteja a Victoria. El ama de llaves se refiere a Isabel en estos términos: “¿Has aceptado el dinero de esa cotilla a cambio de contarle intimidades de esta casa!” (Cap. 7).

²⁵⁴ Hugo llega a proponer matrimonio a Victoria (Cap. 3), pero, ante su negativa, decide alistarse en el Ejército (Cap. 8). Una vez ha regresado, se entera de que la joven se ha prometido al Marqués –ahora convertido en uno de sus mayores enemigos–, intenta impedir la boda y frustrado, agrede sexualmente a Victoria (Cap. 10). Las tensas relaciones con el Marqués son, a partir de ese momento, imposibles. En estas circunstancias, Isabel, que ama incondicionalmente, a Hugo se presenta como la única alternativa factible.

ISABEL: Por supuesto que no. Le trataría con debido respeto y no haría nada que pudiese ofenderle. Es lo que todo hombre necesita: tranquilidad, cariño, cuidados. Es lo que tú necesitas

HUGO: Isabelita, ¿te quieres casar conmigo?²⁵⁵

La sumisión de la mujer al hombre es ratificada por la autoridad de la Iglesia; así, don Enrique aconseja a Isabel que transija con las frecuentes visitas de su marido al burdel y que no desatienda sus deberes conyugales:

ISABEL: Estoy siempre pendiente de él. Le lleno de atenciones y de mimos... Me intereso por sus cosas y cuando veo que molesto, me callo y me voy... ya no sé que más hacer, padre... (...)

ENRIQUE: ¿Tú pones reparos a tus deberes como esposa?

ISABEL: Yo soy muy consciente de mis obligaciones como esposa, padre.

ENRIQUE: Verás hija, es que... algunos hombres son particulares en sus peticiones. La mujer debe entenderlo y tratar de complacer al esposo.

ISABEL: Si todo lo que yo hago es para complacerle.²⁵⁶

El personaje de Isabel se identifica con el estereotipo de la dama beata. Forma parte de las asociaciones católicas femeninas cuya actividad se centraba en el auxilio a los más necesitados como forma de caridad y piedad cristiana (organización de roperos, colectas de donativos para comprar objetos devocionales para la parroquia, etc.). Estas agrupaciones, que pretendían reforzar la moral y ética de la Iglesia tradicional frente a las consideradas peligrosas ideas de clase socialistas o al individualismo defendido por el liberalismo, han sido consideradas como germen del feminismo en España por su defensa del reconocimiento de los derechos civiles de la mujer²⁵⁷.

En *La Señora*, Isabel de Viana participa en roperos, organiza colectas para comprar objetos devocionales para la parroquia y asiste con frecuencia a las reuniones organizadas por las esposas de miembros honorables de la ciudad. Destaca la conversación que se produce en la merienda en casa del Gobernador, durante la cual se critica a Victoria por no ajustarse a lo socialmente establecido para una mujer: la joven prometida del Marqués se inmiscuye en los negocios y apoya la lucha obrera. Su falta de recato es inadmisibles e injustificable.

²⁵⁵ Cap. 11.

²⁵⁶ Cap. 18.

²⁵⁷ BEN-AMI, S., *Op. cit.*, pág. 109, o BLASCO HERRANZ, I., *Op. cit.*, pág. 190.

NATALIA (esposa del Gobernador): Una muchacha casadera debe ser consciente de las responsabilidades que conlleva ser la esposa de un hombre y más si es de posición como es el caso.

ISABEL: Bueno, doña Natalia, Victoria siempre se ha comportado de una forma un tanto caprichosa. Su padre era muy liberal: siempre hace lo que quiere sin importarle lo que diga la gente...

NATALIA: Eso es pecado de soberbia. Las mujeres de clase superior debemos ser el ejemplo que la sociedad y la Iglesia nos exige.²⁵⁸

De este modo, el personaje de Isabel se convierte en un *alter ego* de Victoria: la primera representa la tradición y el conservadurismo, mientras que la segunda lucha contra lo establecido, no tanto como signo de rebeldía sino en un intento de realizarse a sí misma. Victoria es una mujer avanzada que desafía las normas sociales; por el contrario, Isabel se adapta constantemente a lo que se espera de ella. La oposición entre ellas se subraya porque Hugo –aún enamorado de la heredera de los Márquez– no deja de compararlas: la nombra mientras hace el amor con su esposa, se ríe de Isabel cuando ésta trata de imitarla²⁵⁹, etc. Victoria es el mayor obstáculo para que el matrimonio de Isabel y Hugo funcione y eso la convierte en su enemiga.

La actitud precursora de Victoria se traduce en Isabel únicamente en su aspecto exterior; es decir, la señora de Viana se esfuerza por parecer más moderna que la Marquesa adoptando las características de las *flappers*²⁶⁰ de los años 20: se corta el pelo a lo *garçon* (“como un chico”), viste prendas sueltas, aprende a conducir y a jugar al tenis. Según las palabras de Alejandro Hermosilla, primo de Hugo y Pigmalión de la joven, Isabel debe ser la más “chic” de la ciudad (Cap. 18).

El segundo objetivo de esta transformación es conseguir el amor de su esposo, lo que legitima su lucha. El desprecio de su familia política es patente: la consideran

²⁵⁸ Cap. 11.

²⁵⁹ En el capítulo 17, los astilleros atraviesan una difícil situación económica e Isabel sugiere como medida visitar los astilleros: “Alguien tiene que hablar con los obreros y ponerles en su sitio”. Hugo la ridiculiza y exclama airado: “Querida, por mucho que lo intentes, nunca vas a ser como Victoria Márquez”.

²⁶⁰ *Flapper* es un adjetivo de origen anglosajón relativo a la peculiar forma de vida y estética asociadas a la mujer americana de los años 20: tras la Primera Guerra Mundial, las estadounidenses adoptaron una actitud provocadora y desafiante que imitaba comportamientos exclusivos del varón como conducir o fumar. La *flapper* se dejaban ver en los clubs de jazz, bailaba y se mostraba desinhibida en las relaciones sexuales.

El término como tal aparece por primera vez en la película protagonizada por Olive Thomas, *The Flapper* (1920).

Para profundizar sobre la implantación de este modelo en España, véase SERRANO, C. y SALAÜN, S. (ed.), *Los felices años veinte: España, crisis y modernidad*, Ed. Marcial Pons, Madrid, 2006.

“insufrible”²⁶¹ y “estrafalaria”²⁶², constantemente le recriminan su banalidad y su comportamiento caprichoso. La joven no consigue seducir a Hugo: el matrimonio duerme en habitaciones separadas y no mantienen relaciones sexuales²⁶³. Al contrario de lo que pudiera parecer, tal como reconoce el actor que interpreta a Hugo, Isabel no permanece por su marido por interés: simplemente es la única alternativa de acuerdo con lo socialmente correcto en la época²⁶⁴. El punto de inflexión en la subtrama de Isabel y Hugo se produce cuando él la impide asistir, como su esposa, a una fiesta:

HUGO: ¿No vas a decir nada en toda la noche?

ISABEL: Sólo trato de cumplir con mis obligaciones. Una de ellas, según tu, era permanecer callada. (...)

ISABEL: (agarrándole del brazo) No necesito tu permiso para ir. Soy tu mujer: podría ir a esa recepción yo misma si quisiera. Puedo hacer lo que me venga en gana sin darte la más mínima explicación como tú haces conmigo, porque si yo quiero...

HUGO: (sujetándola de la cabeza) Pero no vas a querer porque entonces sería la última vez, ¿me has entendido?²⁶⁵

Después de este incidente, don Álvaro, por primera y única vez se muestra comprensivo con su nuera: mientras le ofrece una copa y le enciende un cigarro, le dice que ella le “habría gustado a su difunta esposa” porque sus caracteres eran muy similares (Cap. 23). Estos gestos señalan que Álvaro es consciente del dolor que le causa su hijo.

Al final de la primera temporada, Isabel decide concentrarse en otras relaciones que, hasta ese instante, únicamente habían funcionado como válvula de escape. La confianza e intimidad creciente con Hermosilla, lleva a Isabel a tratar de establecer una relación sentimental con él: durante la conquista el espectador observa los primeros cambios en su mentalidad.

ISABEL: Me ha costado mucho, Alejandro, pero al final he entendido que mi matrimonio con Hugo es solo un pacto. Entiéndeme: a mí me encanta ser la esposa del delegado de Gobierno (mientras se sirve una cosa) pero una cosa es el fondo y otra la forma... (...) Es como jugar al tenis: tú y yo siempre jugamos el mismo día y a la misma hora, pero si un día tu no pudieses, ¿estaría mal que yo jugara con otro? Yo lo único que quiero es jugar al

²⁶¹ Cap. 12.

²⁶² Cap. 13.

²⁶³ En el capítulo 22, Isabel interpreta la falta de apetito sexual de Hugo como un signo de amor hacia Victoria. Da comienzo una acalorada discusión en la que ella le espeta: “Como no puedes estar con ella, no quieres estar con nadie más. ¡Yo soy tu mujer! ¡No ella!”.

²⁶⁴ “Charla de los internautas con el actor que interpreta a Hugo de Viana...”.

²⁶⁵ Cap. 23.

tenis... (entrelazando sus brazos para beber) A tu salud, Alejandro (Isabel se recuesta y le muestra la pierna)²⁶⁶

Por otra parte, desde que el matrimonio volvió de Santander²⁶⁷, ella ha recibido flores de un admirador anónimo²⁶⁸ que erróneamente identifica con Alejandro. Descubrir que el joven es homosexual supone un duro golpe para Isabel que, desesperada, se encamina a la playa para suicidarse. Éste justamente es el nacimiento de una nueva mujer²⁶⁹: Fernando, un íntimo compañero de armas de Hugo, la rescata. Él es quien le enviaba las flores y se declara su más ferviente enamorado. Inmediatamente comienzan una relación (Cap. 26). La puritana de provincias encorsetada por las normas sociales desaparece: Isabel utiliza los subterfugios del sistema para ser feliz. En este sentido, destaca la escena en la que la señora de Viana explicita cómo ha sido educada para cumplir con su deber, es decir, para casarse y complacer a su esposo:

ISABEL: A nosotras nos han educado para hacer lo correcto: casarnos, ocuparnos de la casa, ser buenas cristianas... pero eso a veces no es suficiente. Y creo que tú lo sabes mejor que nadie. Sí, seguimos haciendo lo correcto pero eso no significa que seamos felices, aunque lo aparentemos.²⁷⁰

La fuerza del amor transforma a Isabel que llega a aconsejar a Victoria –su antigua némesis- que luche por su relación con Ángel:

ISABEL: ¿Por qué crees que no puedo entenderlo, Victoria? ¿Por qué la Isabelita de siempre no entendería que te habías contenido desde hacía mucho tiempo, que lo habías intentado y que habías luchado con todas tus fuerzas?²⁷¹

²⁶⁶ Cap. 24.

²⁶⁷ En el capítulo 19, los Viana pasan una corta estancia en Santander que, en esa época, era el destino veraniego de los Reyes y, por tanto, de la nobleza y alta burguesía. Isabel se convierte en una pieza clave en este viaje puesto que, gracias a ella, Hugo puede entablar relación con empresarios dispuestos a invertir en el astillero. Para conseguir que su esposa le acompañara, Hugo se mostró muy atento y servicial (“Te he tenido descuidada últimamente pero pensé que este detalle te gustaría”) pero una vez que la pareja ha vuelto a casa, Hugo retoma su comportamiento habitual (“Ese es el problema, Isabel, que nada cambia”).

²⁶⁸ La flor se convierte en un símbolo del amor de Isabel hacia Hugo: la toma de consciencia de la imposibilidad de este amor coincide con el hallazgo de una flor seca entre las hojas de un libro. Isabel la saca y la estruja entre sus manos destruyéndola. Inmediatamente después se sirve una copa de licor y se acuesta a fumar en el sofá (Cap. 23).

²⁶⁹ Se debe subrayar el significado simbólico del agua como elemento del que surge un nuevo ser (bautismo cristiano, mitología pagana en torno a Venus, etc.).

²⁷⁰ Cap. 27.

²⁷¹ Cap. 29.

La elipsis temporal con la que se inicia la última temporada obliga a presentar de nuevo a los personajes. La relación extramatrimonial con Fernando ha hecho madurar a Isabel: su aspecto externo evidencia un cambio interno²⁷². Su forma de pensar es más equilibrada y su comportamiento, más sereno: no quiere renunciar a Fernando porque la hace feliz, pero es consciente de que debe mantener las apariencias:

ISABEL: Prefiero que nos veamos en casa. Cualquier sitio es mejor que este a la vista de todos.

FERNANDO: No te preocupes, desde que yo recuerdo, por esta playa, no pasa un alma en estas fechas. (...)

ISABEL: Estoy empezando a cansarme de este juego.

FERNANDO: ¿Te has cansado de mí?

ISABEL: No, de ti, no.²⁷³

La amistad con Victoria se ha afianzado: la hija de los Marqueses, Aurora, la llama “tía” y las dos mujeres comparten miedos y confidencias²⁷⁴. Sus matrimonios parecen perfectos, pero en realidad, ambas tienen graves problemas sentimentales. Al final de la segunda temporada, tras combatir en marruecos, Hugo vuelve a la ciudad muy enamorado de su esposa y decidido a reconquistarla. Sin embargo, aparece un nuevo obstáculo en su relación: los astilleros necesitan un heredero y Hugo ha quedado impotente a causa de una herida de guerra. La solución llega de manos de Isabel que propone que adopten a un recién nacido gracias a la intermediación de las monjas. La complicidad entre el matrimonio aumenta y finalmente, Isabel decide romper con Fernando²⁷⁵. Es especialmente significativa la composición de la escena en la que los amantes se despiden: don Álvaro, al situarse entre ellos mientras que entrelazan sus manos, parece actuar como el oficiante de un matrimonio (Imagen 45).

²⁷² Isabel espera a Fernando en la playa en que se conocieron: viste un sobrio conjunto de traje y pantalón, se ha rizado el pelo y lleva unas gafas redondas ahumadas. Aunque los elementos, de forma individual, delatan un avanzado gusto por la moda, considerados en su totalidad, no hacen de Isabel una mujer estafalaria. De hecho, su apariencia no difiere de la de Victoria que se muestra como el paradigma de la mujer perfecta.

²⁷³ Cap. 31.

²⁷⁴ Isabel le da un caramelo a la hija de Victoria mientras exclama: “¡Cómo está de grande mi princesa! ¿Has vuelto a crecer? Mira lo que tiene para ti la tía Isabel”. En esa misma escena, la señora de Viana le cuenta a su amiga que Ángel ha regresado a la ciudad convertido en legado papal y que el Marqués tendrá que negociar con él para sacar adelante sus proyectos empresariales (Cap. 31).

²⁷⁵ Como se explicó en el apartado dedicado al análisis de Hugo, el militar descubre la infidelidad de su mujer y de su amigo cuando estos se besan por última vez y reta a un duelo a su compañero (Cap. 37).

Imagen 45. Final de la relación Isabel-Fernando: escenas de *La señora*.



ISABEL: No sabe cuánto lamento que las cosas hayan salido así. Le echaremos de menos.

FERNANDO: Le deseo que sea muy feliz. Se lo merece. Quiero que sepa que haya donde vaya, les llevaré en mi corazón.

Fuente: mediateca RTVE, Cap. 37

Durante la tercera temporada, se han ofrecido continuamente ejemplos del cambio en el carácter de Isabel: es una mujer íntegra, justa y leal, por ello intercede varias veces por Fernando ante Hugo²⁷⁶ y no duda en ayudar a Alicia –reconvertida en una digna modista- para que conozca a su hija²⁷⁷. Según lo manifestado por Martha Marín, directora de peluquería y maquillaje, la joven Isabelita Méndez siempre fue así, pero su verdadera personalidad sólo aflora cuando decide enfrentarse a los dictámenes sociales para conseguir el amor de Fernando²⁷⁸. Es decir, como se ha comentado, las relaciones de pareja se señalan como fuente de la felicidad y de desarrollo personal.

En el último episodio, Fernando reaparece para pedirle a Isabel que abandone a su esposo y que huya con él aprovechando la inminente proclamación de la República que, sin duda, traerá consigo la aprobación del divorcio. Isabel no acepta porque, según se explicita en la *biblia* de la tercera temporada, ha conseguido ganarse el respeto de Hugo y ha descubierto que es “el único hombre con el que podría pasar toda una vida”²⁷⁹. El personaje ha alcanzado su objetivo dramático: no sólo tiene el amor de su pareja, sino que además ha logrado crear una familia: “[Isabel y Hugo] terminan como un matrimonio

²⁷⁶ La primera vez que Isabel interviene para salvar a Fernando se produce cuando aún son amantes. Fernando se ofrece a defender ante un tribunal a unos hombres acusados de difundir propaganda revolucionaria; Hugo, como representante del Gobierno en la región, debe elaborar una lista con afectos a la República y duda si incluir a Fernando; Isabel consigue convencer a su marido para que obvie la postura ideológica de Fernando (Cap. 32).

Posteriormente, ya en la tercera temporada, Fernando participa en la sublevación de Jaca. Otra vez, Hugo intercede para que Fernando no sea condenado a muerte a pesar de que ya conoce que ha sido amante de su esposa (Cap. 38).

²⁷⁷ Cap. 34.

²⁷⁸ Entrevista en profundidad realizada a Martha Marín, directora de peluquería y maquillaje (31 de marzo de 2014).

²⁷⁹ Biblia: “La Señora”. Tercera temporada, inédita, sin paginar.

perfecto, donde ninguno de los dos demanda del otro imposibles”²⁸⁰. Una vez más, a pesar de que las mujeres de *la Señora* representan el cambio y el progreso, aunque se las muestra como la vanguardia del feminismo en España, se identifica su realización personal con el éxito en el ámbito amoroso y familiar.

8. 5. 1. Lectura histórica.

Los personajes femeninos de *La Señora* se configuran de una u otra manera para complementar a la protagonista: Victoria representa el futuro, el progreso, pero el resto de mujeres ofrecen al público otros modelos de comportamiento o de pensamiento. Estas formas de vida, que pueden pertenecer al pasado, se actualizan cuando el espectador, desde el presente, vuelca sobre ellas su propia experiencia.

La concepción del mundo de Isabel de Viana se opone a la de Victoria Márquez. La joven Isabelita se ajusta al prototipo de la provinciana: pertenece a esa generación de mujeres educadas en los valores tradicionales -defendidos y apoyados por la Iglesia Católica-, cuya máxima aspiración es casarse con un buen hombre y crear una familia. Como se muestra en la serie, a principios de siglo, el ideal femenino aún se basaba en la primacía de los sentimientos y las emociones sobre la racionalidad: el varón debía proteger y tutelar a la mujer; mediante la sagrada institución del matrimonio, la Iglesia se aseguraba de que esto se llevaba a cabo. La influencia de la Iglesia era tal que, durante el debate en las Cortes para la aprobación del voto femenino en 1931, varias diputadas de izquierdas rechazaron la propuesta argumentando que ese voto estaría dirigido por las instituciones eclesíásticas²⁸¹. Se creó, así, la figura de la beata: la puritana que depende emocionalmente del párroco o del confesor y cuya voluntad es movida por él. La pertenencia y la participación de Isabel de Viana en las actividades de los círculos católicos de mujeres consolidan esta caracterización.

Durante las dos primeras temporadas, la apariencia externa de Isabel también difiere de la de Victoria. Al principio, el aspecto de Isabelita Méndez contribuye a identificarla como una muchacha caprichosa y superficial, una envidiosa y una cotilla. Una vez ha contraído matrimonio con Hugo, Isabel trata de cambiar su apariencia para acercarse a la modernidad encarnada por Victoria: adopta el aspecto externo de las *flappers* aunque, como se ha comentado, su forma de pensar continúa anclada en los paradigmas decimonónicos.

²⁸⁰ Ídem.

²⁸¹ Díez Fuentes, J. M., *Op. cit.*, pág. 26.

La verdadera transformación de Isabel sólo procede de la fuerza del amor: la relación extraconyugal que establece con Fernando demuestra que la señora de Viana es una mujer dispuesta a contravenir las normas sociales para luchar por lo que desea, por lo que la hace feliz. El amor se presenta, por tanto, como el motor del cambio y como la meta personal de todo individuo ya que se equipara a la consecución de la felicidad. Sin embargo, Isabel no combate con la cara descubierta como lo hace Victoria, no se rebela ni se enfrenta a los miembros de la comunidad, sino que vive su historia de amor en la clandestinidad, mantiene las apariencias y usa las grietas del sistema para lograr su objetivo.

Por otra parte, conviene señalar que la infidelidad de Isabel no es castigada por la audiencia. El público -compuesto en gran medida por mujeres²⁸²- considera que Isabel está siendo maltratada por su esposo y que, como ser humano, tiene derecho a ser feliz; por eso, aplaude su relación con Fernando. Curiosamente, tampoco le reprochan que finalmente abandone a su amante y permanezca junto a Hugo: realmente, a lo largo de los episodios, se ha mostrado que el único y verdadero amor de Isabel ha sido su esposo y la creación de una familia se erige uno de los valores supremos. El amor y la maternidad se presentan como los principios de la felicidad personal.

El personaje de Isabel experimenta una transformación radical, de acuerdo a la tipología expuesta por Sánchez-Escalonilla²⁸³: la joven chismosa y arrogante da lugar a una mujer madura y segura de sí misma. Los sentimientos negativos (envidia, maledicencia) desaparecen gracias al efecto del amor y son sustituidos por cualidades positivas (compasión, sacrificio, capacidad de ayuda). Los ejemplos son numerosos durante las dos últimas temporadas: Isabel se enternece ante el sufrimiento de su marido, apoya a Victoria y la convence para que luche por Ángel, intercede por su antiguo amante y lo salva de la condena a muerte, acepta el cambio de Alicia y la acerca a su hija...

Además, Isabel ha sido identificada por su apariencia con la modernidad, se espera de ella que, de acuerdo con el signo de los nuevos tiempos, admita y defienda posturas más liberales, así su amigo y primo político de su esposo, Alejandro, le pide que no haga pública su homosexualidad: sabe que Isabel no le delatará y que, en el fondo, tampoco le juzga porque, implícitamente, se afirma que ella es una adelantada a su tiempo. De hecho, Hermosilla termina apadrinando a su hijo.

La exagerada modificación de Isabel induce a creer que ese tipo de mujeres eran posibles, que viniendo de su estrato social y cultural se podía cambiar. La opinión de

²⁸² Véase el capítulo 10 de este estudio dedicado al foro puesto en marcha desde el sitio web de la serie.

²⁸³ SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A., *Op. cit.*, pág. 297

Martha Marín, directora de peluquería y maquillaje, corrobora esta idea²⁸⁴. Sin embargo, un análisis detenido evidencia que, en ningún momento del relato, Isabel se plantea la posibilidad de comenzar una nueva vida, de infringir las reglas establecidas; en realidad, ella ha interiorizado y da validez a las pautas de comportamiento vigentes en la época. La promoción del cambio social es falsa y se restringe a las apariencias.

A pesar de que el personaje de Isabel es uno de los más queridos por la audiencia, desde el punto de vista histórico no aporta ningún dato de interés, simplemente consolida algunos de los rasgos tradicionalmente atribuidos a la mujer durante el periodo recreado. Tal como se ha señalado, se reitera el estereotipo de la mujer luchadora que encuentra la felicidad a través del amor de pareja. La familia se señala como otra fuente de satisfacción. La repetición de estas premisas indica el empeño, por parte de la productora y de la cadena de televisión, de construir personajes femeninos aparentemente emancipados pero cuya motivación principal sigue coincidiendo con los valores conservadores.

8. 6. Encarna: la líder republicana.

La fiesta de presentación de Victoria reproduce el microcosmos de una ciudad de provincias con una marcada fractura social. La primera imagen de Encarna es la de una joven criada que, respetuosa, hace una inclinación al recoger el abrigo y el sombrero de un invitado. Inmediatamente, según se gira, intercambia una leve sonrisa y una mirada de complicidad con un señorito de aspecto culto (Imagen 46). Las bases de la relación Encarna-Pablo quedan establecidas desde ese momento: el espectador es consciente de que es otro amor imposible que tendrá que superar muchas dificultades y que probablemente nunca fructificará en una relación aceptada. La historia de Encarna y Pablo se configura como un espejo de que Victoria mantiene con Ángel. Por tanto, el objetivo dramático de Encarna, durante la primera temporada, es conseguir el amor de Pablo Márquez.

Encarna es una muchacha de clase baja que trabaja en la fábrica de tabaco – principal empleador de las mujeres de la zona-; esporádicamente, es contratada como personal de servicio. Destaca, entre el resto de doncellas, por su rapidez mental²⁸⁵. La joven constituye un caso excepcional entre los estratos más humildes: no sólo sabe leer, sino que presenta una clara inquietud intelectual. En su primer encuentro, Pablo descubre

²⁸⁴ Entrevista personal realizada a Martha Marín, directora de peluquería y maquillaje (31 de marzo de 2014).

²⁸⁵ De hecho, Vicenta la elige para servir en el salón porque “Pareces más espabilada que las demás” (Cap. 1).

a Encarna curioseando un libro en la biblioteca de los Márquez: el joven le pregunta si le gusta Balzac, ella le replica que el autor de la obra es Dostoievski (Imagen 46).

Imagen 46. Escenas de *La Señora*: presentación de Encarna.



Fuente: Cap. 1.

Su rasgo más característico es, sin duda, su activismo político. Su condición de mujer no la impide ser uno de los líderes del movimiento obrero -siempre está buscando la participación femenina-, algo poco habitual en el contexto histórico en el que se desarrolla la acción. Sin embargo, en ningún momento, a lo largo de la primera y segunda temporada, se ofrece un dato que permita encuadrar ideológicamente a Encarna. A partir de su actitud y de la empatía que manifiesta hacia otros personajes más significados políticamente se puede deducir que es militante de izquierdas.

En la web oficial de *La Señora* se la define como una “mujer de acción, (...) cercana a los principios anarquistas”²⁸⁶, pero, como se expondrá, las diferencias que manifiesta en sus discusiones con Ventura la alejan de este movimiento, mientras que los proyectos en los que se involucra delatan una tendencia hacia el socialismo. Aunque los participantes en el foro la identifican con Dolores Ibárruri²⁸⁷, el equipo de guión admitió haberse inspirado en la figura de Clara Campoamor, con la que el personaje comparte la preocupación por la educación²⁸⁸.

²⁸⁶ “Encarna-Lucía Jiménez”, dentro de *Los personajes*, dentro del sitio web oficial de RTVE, 2 de febrero de 2009, <http://www.rtve.es/television/20090202/encarna-lucia-jimenez/227647.shtml> [consulta 14 de marzo de 2013].

²⁸⁷ Francisco, en el hilo dedicado al capítulo 33, escribe: “Fácilmente llegamos a la indiscutible conclusión de que “Encarna” ¿puede ser? en la ficción lo que históricamente fue D^a. Dolores Ibárruri *La Pasionaria*”.

²⁸⁸ Entrevista personal a Virginia Yagüe, autora de la idea original y coordinadora del guión (10 de abril de 2014): “El personaje de Encarna está basado inicialmente en Clara Campoamor, que se implicó mucho en la educación de las mujeres... Tiene de una base social muy fuerte. Son simplemente referentes: no es un

Como miembro activo de la comunidad, Encarna toma parte en varios proyectos patrocinados por Pablo (escuela para mujeres y dispensario médico). Estas tramas menores no sólo permiten caracterizar a Encarna, sino que favorecen el desarrollo de la subtrama amorosa entre los jóvenes al introducir elementos y situaciones que los unen y que afianzan su relación, hasta ese momento, basada únicamente en una supuesta afinidad ideológica.

La creación de locales asistenciales era frecuente en la época: una vez probado el fracaso del Regeneracionismo, los círculos católicos emprendieron acciones sociales para frenar el avance del socialismo y del anarquismo en el seno del movimiento obrero²⁸⁹. En este sentido, resulta paradigmática la propuesta de Claudio López Bru, Marqués de Comillas, en Bustiello: este pueblo asturiano se levantó a expensas del propietario de Hullera Española para albergar a sus empleados²⁹⁰.

Estos proyectos no eran totalmente altruistas. De hecho, el plan de provisión social de la citada Hullera Española se llevó a cabo a raíz de la huelga general del 1 de mayo de 1890. A través de las medidas sociales, el patrón se garantizaba el control del obrero incluso en su tiempo de ocio: se le ofrecían alternativas para que permaneciera alejado de la taberna que se había identificado como un foco de subversión y agitación²⁹¹.

Por otra parte, se constató una relación positiva entre los planes de mejoras sociales y la eficiencia en el trabajo²⁹². Por ejemplo, Rafael de Riego –gerente de Hulleras

traslado directo”. Una de las guionistas, María José García Mochales (28 de febrero de 2014), también señaló a Clara Campoamor como referencia.

²⁸⁹ El pensamiento de Donoso Cortés marcó la línea de actuación del catolicismo social. Se rehuía entrar en consideraciones económicas y se identificaba la revolución liberal como causa de todo mal; de manera que se pedía a los más acomodados que practicasen la caridad y la piedad, y se exigía resignación a las clases desfavorecidas. Véanse MARTÍ, C., “Datos sobre la sensibilidad social de la Iglesia durante los primeros treinta años del movimiento obrero en España”, en ANDRÉS, M. *et al. Aproximación a la historia social de la Iglesia española*, Ed. Biblioteca La Ciudad de Dios, El Escorial, 1978, pág. 121-140; o ALDEA VAQUERO, Q., GARCÍA GRANDA, J., y MARTÍN TEJEDOR, J., *Iglesia y sociedad en la España del siglo XX: catolicismo social (1909-1940)*, Ed. CSIC, Madrid, 1987.

²⁹⁰ En Bustiello, se llevaron a la práctica las mejoras sociales defendidas por el catolicismo a partir de la publicación de la *Rerum Novarum*: se construyeron viviendas baratas que pudieran alquilar los mineros, economatos, se habilitó un servicio médico, se establecieron escuelas para sus hijos, etc. Sobre la política social de las grandes empresas de la zona, véase SIERRA ÁLVAREZ, J., *El obrero soñado. Ensayo sobre el paternalismo industrial (Asturias, 1860-1917)*, Ed. Siglo XXI, Madrid, 1990.

²⁹¹ En la documentación de la época, se afirma que con la creación de locales de ocio, se conseguía “un obrero limpio, desviado de la taberna y de esos llamados círculos obreros en los que no se hace otra cosa que organizar huelgas y disturbios” (*Boletín Oficial de Minería y Metalurgia*, marzo de 1918, pág. 33).

²⁹² SHUBERT, A., *Op. cit.*, pág. 98.

de Turón- afirmaba que el incremento en la producción se debía tanto a la mecanización como a la labor social:

El difícil problema de la mano de obra hubo que resolverlo mediante una política social que le hiciera al obrero más agradable el trabajo en Turón que en otras zonas mineras. Construcción de casas mineras higiénicas y económicas en abundancia, economatos bien surtidos y repartidos por todo el valle en los que las ventajas de adquisición fueron palpables, posibilidad de educación de sus hijos mediante la construcción de escuelas propias o subvencionando otras existentes y como complemento necesario una transformación de los medios de explotación y beneficio.²⁹³

Sin embargo, en *La Señora*, esta práctica habitual se convierte en extraordinaria por dos motivos. En primer lugar, se muestra como un hecho aislado, fruto de iniciativa particular de Pablo, sin hacer referencia, en ningún momento, al Catolicismo Social ni explicando las causas de la adopción de este tipo de medidas. Por otra parte, estas tramas se mezclan con otros temas muy debatidos en el momento de producción de la serie (violencia de género, abusos sexuales, aborto...), lo que propicia que la ficción sea interpretada desde el presente y que las actitudes de los personajes se conviertan en modelos de comportamiento. El empleo de esta técnica ya se constató en el serial de Diagonal TV, *Amar en tiempos revueltos*²⁹⁴.

La escuela de mujeres abre sus puertas tanto a las empleadas de la fábrica de tabaco –que les cede el local- como a las prostitutas del burdel de Alicia, a las que la misma Encarna convence para que asistan²⁹⁵. El objetivo es que todas aprendan a escribir

²⁹³ *El Noreste*, 6 de julio de 1934.

²⁹⁴ El análisis de las relaciones que se establecieron entre el tiempo representado en *Amar en tiempos revueltos* (1939-1945) y el de su producción (2000-2006), demostró se introdujeron temas que respondían al interés del público contemporáneo: el proyecto de Ley de Memoria Histórica se muestra a través de las medidas de represión que sufrieron los perdedores de la Guerra Civil; la reforma del Código Civil (28 de noviembre de 2004) que facilitaba el divorcio rápido tiene su paralelismo en la prohibición franquista del divorcio aprobado en la II República; la paridad entre mujeres y hombres promovida por la Ley 39/1999 se opone a la prohibición de la participación de la mujer en la fuerza de trabajo durante la postguerra; la Ley de Protección contra la Violencia Doméstica (28 de diciembre de 2004) contrasta con la actitud frente al maltrato expuesta en la serie; y, finalmente, la Ley que permite el matrimonio homosexual (1 de julio de 2005) se opone al rechazo que sufren los personajes gays o lesbianas (GALÁN FAJARDO, E., “Las huellas del tiempo del autor en el discurso televisivo de la posguerra española”, en *Razón y palabra*, nº 56, 2007. Disponible en: <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n56/egalan.html>).

²⁹⁵ Se establece un debate sobre la conveniencia de que “las mujeres decentes” compartan espacio con las que no lo son. En esta ocasión, se impone la postura de Encarna –argumenta la necesidad de la alfabetización del total de la población- pero en el caso del dispensario médico, Alejandro, el doctor, consigue

y a leer para que “el patrón no las engañe con las cuentas” ni dependan del marido: “si aprendéis a leer y a escribir, tendréis más opciones y no dependeréis ni de ellos ni de nadie. Sólo de vosotras mismas, así no podrán someteros a nada que no queráis hacer” (Cap.6). Por tanto, la alfabetización se presenta como un requisito imprescindible, no sólo para el avance de la sociedad española, sino también para lograr la emancipación femenina²⁹⁶. Los comentarios de las alumnas aluden, de forma continuada, a la subordinación de la mujer al hombre; un sometimiento del que tampoco escapan las prostitutas puesto que, paradójicamente, dependen de los deseos del varón:

ENCARNA: Más de una hubierais preferido acostaros con un hombre para no ver a vuestro hijo morirse de hambre. Y otras hubieran preferido estar muertas para no oler al cerdo que tenían encima. Así que ya veis: no estamos tan lejos unas de otras. Si no aprendéis, si o sabéis ni leer ni escribir... las nociones básicas... Seguiréis igual que ahora: bien jodidas²⁹⁷.

La situación presentada en la ficción se complica cuando el espectador descubre que para que la escuela se mantenga abierta, Encarna está siendo acosada por el patrón de la fábrica, que finalmente termina violándola (Cap. 6). Además, mediante varios *flashbacks*, se muestra que la joven sufrió abusos sexuales en su infancia. Es una historia que se repite: Sagrario, una alumna adolescente queda embarazada de su propio padre. El resto de los personajes condenan estas prácticas que, de acuerdo a sus comentarios, eran comunes:

AMALIA: Esa familia desde que murió la madre es un desastre. Son tres hermanos y ella es la mayor, así que calcula...El padre todo el día en la mina y cuando no, borracho...

ENCARNA: Esa niña está embarazada, Amalia.

AMALIA: ¡Dios mío! Ese hombre se ha vuelto loco...

ENCARNA: ¿Por qué piensas que ha sido el padre?

que Encarna le pida a las prostitutas que no acudan a la consulta porque su presencia inhibe la de otras mujeres y, como consecuencia, pone en peligro la continuidad del servicio. Ambos saben que la solución no es justa pero que es la única posible (Cap. 8).

²⁹⁶ La agrupación anarquista *Mujeres Libres* (creada en 1936) defendía la educación como arma para liberar a la mujer de “la esclavitud de la ignorancia”: se consideraba que la alfabetización facilitaba el acceso a un trabajo asalariado profesionalizado, que garantizaría a la mujer su independencia económica (SÁNCHEZ BLANCO, L., “El anarcofeminismo en España: las propuestas anarquistas de *Mujeres Libres* para conseguir la igualdad de géneros”, en *Foro de Educación*, nº 9, 2007, pág. 229-238, p. 233. Disponible en: <http://www.forodeeducacion.com/numero9/014.pdf>).

²⁹⁷ Cap. 5.

AMALIA: Esas cosas siempre acaban así.²⁹⁸

La joven adolescente sirve de nexo de unión entre la escuela y el dispensario: la muchacha acude una curandera para abortar y muere desangrada. El dramatismo de este suceso se aprovecha para introducir en escena el servicio médico. La mayoría de las consultas que se atienden son de carácter ginecológico. Es más, la propia Encarna recurre al dispensario cuando da a luz al hijo de Pablo. Esta especificidad no se ajusta a lo documentado: por lo general, la asistencia sanitaria se limitaba a las casas de socorro. Estas instituciones funcionaban como pequeñas mutuas de filiación obligatoria: al trabajador se le sustraía una cantidad de su salario que se destinaba a su mantenimiento. A cambio, el obrero conseguía medicinas y atención médica para su familia, tenía acceso a un seguro en caso de no poder trabajar, obtenía una pensión por incapacidad laboral, incluso cubría parte de los gastos funerarios²⁹⁹.

Encarna es muy insegura e influenciable³⁰⁰, aunque aparente una enorme fortaleza y sus convicciones ideológicas sean firmes: se define a sí misma ante Pablo como “pobre y cabezota” (Cap. 3). El episodio vivido con el patrón de la fábrica de tabaco provocará que, en el futuro, Encarna tenga serias dudas sobre las intenciones de Pablo. Consuelo, su madrastra, le hace creer que la única manera que una mujer tiene de progresar económica y socialmente, es supeditándose al hombre en una relación sentimental (la

²⁹⁸ Cap. 6.

²⁹⁹ SHUBERT, A., *Op. cit.*, pág.107.

La bibliografía sobre las agrupaciones asistenciales para obreros es numerosa, pero, a menudo, de carácter localista. Destacan: BENITO DEL POZO, C., “Trabajadores asociados: socorros mutuos y sindicalismo en España”, en *Sociología del Trabajo*, nº 23, 1994-1995, pág. 155-167; CASTILLO, S. (ed.), *Solidaridad desde abajo. Trabajadores y Socorros Mutuos en la España Contemporánea*, Ed. Centro de Estudios Históricos-UGT, Madrid, 1994; HUERTAS, R. et al., *Medicina social y clase obrera en España: siglos XIX y XX*, Ed. Fundación de Investigaciones Marxistas, Madrid, 1992; CAPEL, H. y TATJER, J., “Reforma social, servicios sociales e higienismo en la Barcelona de fines de siglo XIX”, en *Ciudad y territorio*, nº 89, 1991, pág. 81-94; MARTÍNEZ QUINTEIRO, M. E., “El nacimiento de los seguros sociales en el contexto del reformismo y la respuesta del movimiento obrero”, en *Studia Historica. Historia Contemporánea*, vol. 2, nº 4, 1984, pág. 61-83.

Por centrarse en el trabajo de los mineros, merece ser mencionado MENÉNDEZ NAVARRO, A., *Un mundo sin sol. La salud de los trabajadores de las minas de Almadén (1750-1900)*, Ed. Universidad de Granada, Granada, 1996.

³⁰⁰ En el encuentro digital con los espectadores, la actriz Lucía Jiménez define así a su personaje: “es una mujer fuerte aparentemente, pero con mucha necesidad de cariño, y con inseguridades” (“Charla de los internautas con la actriz que interpreta a Encarna en *La Señora*”, en *Foro*, dentro del sitio web oficial de la serie en RTVE, 13 de julio de 2009, http://encuentrosdigitales.rtve.es/2009/lucia_jimenez.html [consulta 31 de enero de 2013]).

anima a que “pesque” al señorito Pablo). La falta de educación y cultura impiden que se observen otras posibilidades más dignas para la mujer.

Las agresiones sexuales mencionadas –incluidas las que sufre Victoria- sirven para caracterizar los años 20 como un periodo de barbarie en el que la inferior consideración de la mujer conducía a estas situaciones tan depravadas, fuertemente condenadas por la audiencia. Con la introducción de estos episodios se demuestra que el fin último de la serie no es tanto denunciar la desigualdad social (varios personajes cambian de estatus), sino más bien reflejar la situación de la mujer y reivindicar sus derechos actuales ampliamente ignorados a lo largo de la Historia de España.

El mayor obstáculo en la relación amorosa entre Encarna y Pablo es Bianca, una socia italiana del Marqués que seduce al joven para mantenerle alejado de la mina. Por su parte, Alejandro, el médico del dispensario, se muestra interesado en Encarna. Superadas estas dificultades, y tras haber tenido un hijo en común, Encarna y Pablo deciden casarse. El matrimonio supondrá una transformación radical para Encarna: abandonará su clase social y deberá comportarse como una señora (Pablo le dice a su prometida: “serás una Márquez” -Cap. 17-). Sin embargo, el compromiso nunca llega a concretarse porque Pablo muere accidentalmente durante un robo en la casa de los Márquez.

Durante la segunda temporada, Encarna debe fijarse otro objetivo dramático. Al principio, se subraya la lucha interna de la joven que se encuentra fuera de lugar: no es aceptada entre las clases obreras y no asume su pertenencia a la burguesía local³⁰¹.

SINDICALISTA: Te has aprovechado de que fuimos compañeros en el pasado para engañarnos.³⁰²

GONZALO: Tienes que ir acostumbrándote a nuestras maneras. No se puede estar con los obreros y con los patronos a la vez: es un juego peligroso, hay que tener cuidado.

ENCARNA: Aunque no se lo crea, yo siempre he sabido quien soy y de qué lado estoy.³⁰³

La relación que mantiene con Vicenta es la más significativa en este sentido: la gobernanta cuestiona todas las decisiones que Encarna toma respecto a la mina a pesar

³⁰¹ La propia actriz Lucia Jiménez ratificó en el encuentro digital de RTVE.es esta idea como eje central durante la segunda temporada. “La muerte de Pablo es una decisión de guionistas. La razón que puede tener es que haga más fuerte a su hermana ante la mina y más dramática la situación de Encarna en un mundo que no es el suyo, y cómo las dos juntas van a salir adelante” (“Charla de los internautas con la actriz que interpreta a Encarna...”).

³⁰² Cap. 21.

³⁰³ Cap. 23.

de que la propia Victoria la señala como su mano derecha. La joven heredera hará que Encarna se sienta parte de la familia³⁰⁴: la confianza entre ellas irá en aumento hasta el punto de que ambas sean señaladas como *las señoras* de la casa. Se insertan varias escenas en las que se muestra cómo Encarna toma como modelo a Victoria: se viste y peina como ella e incluso, imitando su comportamiento, comienza a fumar³⁰⁵.

El segundo elemento decisivo para el desarrollo del personaje de Encarna en la segunda temporada es la relación con Ventura, un anarquista de oscuro pasado que llega a la ciudad. Aunque la defensa de la violencia de Ventura se enfrenta a las ideas moderadas de Encarna, ambos se admiran: Ventura describe a Encarna como una mujer valiente, con arrojo (Cap. 19), mientras que Encarna se siente atraída por el carácter del anarquista a pesar de que “en mis ideas no hay cabida para la violencia ni para el asesinato” (Cap. 21).

El mutuo interés de los dos personajes no puede cristalizar en una relación porque Ventura es el responsable directo de la muerte de Pablo. La lucha agónica de Encarna no se limita, por tanto, a la aceptación de su nueva clase social, sino que alcanza también el enfrentamiento entre su lealtad hacia Pablo y el nuevo sentimiento hacia su supuesto asesino³⁰⁶. Curiosamente, cuando Vicenta descubre la relación entre ambos, reconoce en Encarna una igual, una mujer que puede tener problemas similares a los suyos, que sufre y siente como ella:

ENCARNA: Yo no busqué nada de esto: simplemente pasó (...) no podía entregarlo.

VICENTA: Porque le quieres... pues que Dios te ampare.

ENCARNA: No sé por qué le quiero pero le quiero.³⁰⁷

Al final de la segunda temporada, se muestra a Encarna decidida a fugarse con Ventura, pero aparece un nuevo obstáculo: Alejandro —el médico— está enfermo y ella opta

³⁰⁴ Las referencias a este asunto son frecuentes durante la tercera temporada cuando los negocios de los Márquez están a punto de desaparecer (Cap. 37). Lucía Jiménez comentaba la relación que se establece entre Victoria y Encarna justificando la actuación de Encarna por ser la madre del hijo de Pablo, legítimo heredero de los Márquez: “Victoria me va a ayudar mucho y me va a dar mucha fuerza para sentirme cómoda y en mi sitio dentro de la casa de los Márquez, ya que mi hijo es uno de ellos” (“Charla de los internautas con la actriz que interpreta a Encarna...”).

³⁰⁵ Cap. 19.

³⁰⁶ Este aspecto de nuevo es confirmado por la actriz que interpreta a Encarna, Lucía Jiménez, en el encuentro digital mantenido con espectadores de la serie: “Si eso pasara [si Encarna se enamorara del asesino de Pablo] sería tal conflicto para Encarna que no sé cómo saldría de eso” (“Charla de los internautas con la actriz que interpreta a Encarna...”).

³⁰⁷ Cap. 26.

por quedarse a cuidarle. Se descubren, así, nuevas cualidades de Encarna: la lealtad y el sacrificio.

ALEJANDRO: Pudiste haberte ido con él y no lo hiciste por quedarte a mi lado (...) Soy tu atadura. Te he aferrado a una vida que no quieres vivir, a un mundo que no es el tuyo. (...) Solo serás feliz si sigues tu corazón.³⁰⁸

Encarna ha experimentado una notable transformación desde el principio de la serie: ha mudado su condición social, lo que le ha permitido acceder a nuevas formas de significarse en relación con la lucha obrera³⁰⁹.

Durante la tercera temporada, el personaje de Encarna protagoniza una de las tramas fundamentales puesto que se fomenta la vertiente política de la serie, anticipando el argumento y la estructura del *spin off*, *14 de abril. La República*. Encarna se ha convertido en la auténtica *señora* de la casa de los Márquez: se la presenta, con un vestido sobrio y elegante, escribiendo tras la mesa del despacho de Ricardo Márquez (Cap.31). Como viuda de Pablo y madre de su hijo, cuenta con el apoyo incondicional de Vicenta –que ha consagrado su vida a esa familia- a pesar del difícil comienzo de la relación entre ambas. Vicenta considera a Encarna una hija más y no duda en regañarla cuando sus decisiones o actos pueden tener consecuencias negativas para el resto de la familia: “Te pones en peligro a ti, a tu propio hijo y a toda la familia. No creo que sepas lo que haces” (Cap. 36)³¹⁰.

Por su parte, Encarna también siente un cariño especial hacia la gobernanta, sobre todo, desde que descubre que el sufrimiento que le está causando el abandono de Julio, le está haciendo sopesar la idea del suicidio. Encarna detiene a una Vicenta tan desorientada y confusa como lo estaba ella cuando se incorporó a la familia. Estos comportamientos permiten definir a Encarna como una mujer bondadosa y comprensiva, volcada en los demás.

La misión de Encarna en esta temporada es expandir y afianzar el ideario republicano en la zona (Imagen 47). Desde el inicio, se la ha presentado como uno de los líderes del movimiento obrero, pero ahora Encarna es la máxima autoridad en asuntos

³⁰⁸ Cap. 28.

³⁰⁹ Alejandro, el médico comunista, le dice directamente a Encarna, en el capítulo 28, que “ha madurado”.

³¹⁰ En repetidas ocasiones, Vicenta expresa sus temores ante la actividad política de Encarna. En el capítulo 32, le dice a Justo: “no me pidas que no me preocupe. Me da miedo que se meta en algún lío. No me gusta que la gente murmure. Sé que a ella le da igual pero por lo menos debería mirar por la familia y sobre todo por el niño”. Posteriormente, en el capítulo 35, cuando Encarna es detenida y encarcelada como autora de artículos a favor de la República, Vicenta reprocha a Marcelina que no le pidiera a Encarna que lo dejase.

políticos³¹¹. Junto a Salvador, organiza y dirige las reuniones clandestinas de los partidarios de la República en la taberna. Sin duda, lleva el peso intelectual de las charlas y mantiene una actitud calmada mientras que Salvador, algo más rudo, traduce al lenguaje de los trabajadores las nuevas ideas: por ejemplo, Encarna trata de explicar a los obreros las consecuencias de la Reforma Agraria, pero, finalmente, Salvador zanja el tema: “[con la colectivización,] los beneficios que se sacan se distribuyen entre los que la trabajan” (Cap. 31).

Imagen 47. Escenas de *La Señora*: militancia política de Encarna.



Fuente: Mediateca RTVE, Cap. 36 y Cap. 38.

Para alcanzar su objetivo, paralelamente, Encarna escribe polémicos artículos bajo el pseudónimo de *Prometeo*. Será su editor quien le propone que encabece la lista de Unión Republicana en las elecciones municipales. En este punto se enfrentará a Alonso, conde de Villahermosa y primo del marqués de Castro, líder de Unión Patriótica. En ningún momento se ofrecen más datos sobre alguno de estos dos partidos; lo que demuestra que, de nuevo, tiene más importancia el componente dramático que el histórico: lo realmente interesa es que los rivales queden encuadrados en opciones opuestas, no lo que defendían estos partidos³¹².

³¹¹ En el capítulo 33, Encarna abronca a Antón –uno de los trabajadores– por no respetar las decisiones tomadas por la asamblea. El joven apenas se atreve a replicar. Esto demuestra que la autoridad de Encarna es reconocida por todos: “si no respetamos las decisiones que se toman en las reuniones, ¿de qué sirven?”. (...) Si no nos ponemos de acuerdo entre nosotros, ¿cómo vamos a convencer al resto del país para que se nos una?”.

³¹² De hecho, según la información de la web, la acción del capítulo se desarrolla a mediados de mayo de 1930, es, por tanto, imposible que Encarna se presente por Unión Republicana: este partido, fundado en 1903, se transformó en 1910 en la Unión Federal Nacionalista Republicana, y siete años después, desapareció integrándose la mayoría de sus miembros en el Partit Republicà Català. En la escena de la pegada de carteles, se observa que Encarna pertenece a Acción Republicana: esto sí resulta factible. Creada en 1925 en torno a la

Como se ha comentado, Encarna simboliza el cambio, la modernización, mientras que Alonso representa la postura más conservadora del panorama político. En sus intervenciones, el conde de Villahermosa manifiesta su desconfianza en el sistema democrático y en los políticos que, en el fondo, considera títeres en manos de los realmente poderosos: las grandes fortunas terratenientes. Fiel a los esquemas de género tradicionales, considera que la mujer debe continuar sometida al varón:

ENCARNA: Yo de usted me preocuparía la intolerancia y el autoritarismo van a caer en las urnas.

ALONSO: Yo espero que pase pronto la moda de las mujeres deslenguadas y que vuelva la discreción natural de su sexo.

ENCARNA: Vamos a cambiar esa discreción por libertad. ¡Salud y República!³¹³

En los últimos episodios de la temporada, Alonso trata de sobornar a Encarna. Es el momento de mayor flaqueza de la joven: cree que su actividad política está restando tiempo a su labor como madre. Sin embargo, en el mitin con el que se cierra la campaña de Acción Republicana, Encarna subraya que su hijo es el motivo por el que lucha: la meta es conseguir un futuro más justo para todos.

ENCARNA: Me he volcado en esta causa porque creo firmemente en ella y creo que no hay nada más importante y por eso solo he conseguido robarle tiempo a mi hijo (...). Por eso mismo ayer hable con él y traté de explicarle porqué hago lo que hago, porqué quiero luchar... Para conseguir un mundo mejor para todos, porque ¿de qué sirve todo esto si no pensamos en los que vienen detrás? ¿De qué sirve si no pensamos en dejarles un mundo mejor a nuestros hijos? (...) Porque no tenemos miedo a la libertad y a la justicia, porque no

figura de Manuel Azaña, Acción Republicana concurrió a las elecciones de 1931 y obtuvo 28 diputados (BAHAMONDE, Á. (ed.), *Historia de España. Siglo XX. 1875-1939*, Ed. Cátedra, Madrid, 2000, pág. 528-530). Por otra parte, Unión Patriótica –el partido de Alonso– nació con la vocación de convertirse en el brazo político –y fuente de legitimación– de la dictadura de Primo de Rivera. Estaba llamado a ser una organización de masas que encuadrara a los “españoles de buena voluntad” para que, de acuerdo con la línea jerárquica y orgánica de la dictadura, el individuo se uniera con el Estado a través de la familia, el municipio y la provincia –los tres pilares de la Patria–. Su lema era “Nación, Iglesia y Rey” (CASANOVA, J., y GIL ANDRÉS, C., *Op. cit.*, pág. 77). Su precedente inmediato fue la Unión Patriótica Castellana, una asociación promovida por los líderes propagandistas del catolicismo social y de gran arraigo entre los pequeños y medianos propietarios agrícolas. Alonso, caracterizado como un terrateniente de Jaén, se ajusta perfectamente al arquetipo de afiliado a UP. En el verano de 1924, UP contaba con aproximadamente dos millones de afiliados que luchaban por la defensa del orden, la propiedad y la autoridad (*Ibidem.*, pág. 93-94).

³¹³ Cap. 38.

tenemos miedo a los que creen que nos pueden comprar con su dinero, porque les vamos a decir bien alto que son ellos los que sobran en esta nueva España.³¹⁴

Nuevamente, se apunta a la maternidad como máxima forma de realización femenina. Este hecho diferenciador favorece la identificación de la audiencia femenina con los personajes: no se ofrecen elementos de análisis para que se interprete la postura de Encarna, sino que se apela directamente a las emociones que puede compartir con las seguidoras. Es más, estos remordimientos sobre el tiempo que su trabajo le roba a estar con su hijo no son ajenos a muchas de las espectadoras de la serie.

Por otra parte, se debe examinar la relación entre Victoria y Encarna durante la tercera temporada. La amistad entre estas dos mujeres ejemplariza la solidaridad de género como forma de hacer frente a los problemas y triunfar³¹⁵: ambas son personas fuertes y valientes, dispuestas a sacrificarse para sacar adelante la empresa... En el capítulo 37, no dudan en deshacerse de todos los bienes familiares (enseres, objetos de valor, joyas, la propia casa, etc.) para saldar las deudas contraídas. Son señaladas como la vanguardia; su actitud es, incluso, demasiado avanzada para la época retratada. El cambio en *La Señora* siempre es duro, pero se valora positivamente.

ENCARNA: Victoria, todavía hay una solución y tú lo sabes (las mujeres miran a su alrededor señalando la casa como la última propiedad de la que deshacerse).

VICTORIA: (Dirigiéndose a Encarna) ¿Estás segura?

ENCARNA: (Cogiéndole la mano) Vamos a seguir juntas en esto hasta el final. Como siempre.³¹⁶

Mientras que Encarna se centra en la causa política, se ha abandonado la dimensión sentimental del personaje. La República se ha configurado durante toda la temporada como un espacio/tiempo utópico que traerá aparejada el bienestar y la felicidad; de esta manera, al proclamarse la nueva forma de gobierno, Encarna ve realizados todos sus deseos con la reaparición de Ventura. Encarna, la verdadera protagonista de esta tercera temporada, recibe la recompensa a todos sus esfuerzos.

³¹⁴ Ídem.

³¹⁵ La coordinadora del guión indicó, en la entrevista personal, que mostrar los lazos de unión entre las mujeres era uno de los objetivos que, personalmente, se había marcado al escribir *La Señora* (entrevista personal a Virginia Yagüe, autora de la idea original y coordinadora del guión, realizada el 10 de abril de 2014).

³¹⁶ Cap. 37.

8. 6. 1. Lectura histórica.

Encarna es uno de los personajes principales de *La Señora*, pero tanto su importancia como el carácter de su objetivo dramático, varían considerablemente a lo largo de las tres temporadas. En la primera, su relación amorosa con Pablo Márquez reproduce la historia entre los protagonistas: esta trama, sin aportar ningún elemento, refuerza el componente sentimental de la serie favoreciendo su interpretación como un melodrama. Sin embargo, en la tercera temporada, Encarna se convierte en uno de los ejes de la narración. En ese momento, la productora ya estaba trabajando en la secuela de la serie que se ambientaría en los primeros años de la Segunda República; el personaje de Encarna, que siempre se había significado a favor de la lucha obrera, permitía presentar y desarrollar la ideología republicana.

El arco de transformación de Encarna es bastante pronunciado: al principio, se la presenta como una joven de origen humilde y acaba transformada en una gran dama. A pesar de ello, se mantiene siempre fiel a los suyos: no olvida de dónde procede y alinea junto a los obreros en su lucha por conseguir las mejoras que demandan. La adaptación a su nueva posición social es difícil: Encarna está desorientada y sufre porque no encuentra su lugar. Vicenta tampoco se lo pone fácil. De nuevo, se escenifica el enfrentamiento entre el progreso y la tradición.

Encarna personifica a todos los partidarios de la República. Como no se llega a identificar su posición política, el republicanismo se configura como una amalgama de ideologías de izquierdas³¹⁷. Sus seguidores son jóvenes, de bajo estrato social, defienden el cambio. No se concibe una transformación pausada y fácil, sino que adquiere el tono de revolución: sin ser violenta, se asocia al combate directo.

Por otra parte, ideológicamente, el personaje de Encarna queda definido por oposición a otros: no comulga con el anarquismo de Ventura, no acepta la militancia fascista de Pablo y no comparte las ideas comunistas de Alejandro. Es significativo que, de nuevo, aunque sólo sea dramáticamente, la mujer quede caracterizada por la relación que guarda con el varón.

Como el resto de los personajes femeninos de *La Señora*, Encarna es una mujer fuerte y decidida que lucha en un mundo de hombres. Su relación con Victoria subraya el carácter firme del personaje. Como la protagonista se desenvuelve de forma resolutiva. No obstante, sus motivaciones terminan correspondiéndose con las tradicionales: como toda joven, desea amar y ser amada (su primera pareja dramática es Pablo y después, le

³¹⁷ Como se ha mencionado, el equipo de guión admitió que se inspiraron en la figura de Clara Campoamor para crear el personaje de Encarna.

sustituye Ventura) y la maternidad se convierte en el fin último de todos sus actos (en este caso se llega a justificar la militancia política de Encarna con su papel como madre).

La líder republicana se enfrenta a las situaciones de forma honrada y valiente: se entrega a las autoridades como autora de los artículos de Prometeo, discute abiertamente con su rival político, etc. Es leal como compañera y no duda en sacrificarse por otros: por ejemplo, no delata a Ventura, se mantiene junto a Alejandro... Todas estas cualidades se valoran positivamente y por ello, curiosamente, se recompensa a Encarna con la consecución del amor de Ventura. Una mujer, que ha simbolizado el progreso, logra un objetivo completamente convencional.

8. 7. Pablo: el ideal del fascismo.

El personaje de Pablo se desarrolla en varios planos: por un lado, es la pareja dramática de Encarna y, a través de ellos, se trata de mostrar en pantalla una bonita historia de amor; en segundo lugar, simboliza a una figura imprescindible en el imaginario colectivo de los años 20: el fascista. Finalmente, como primogénito de los Márquez, está llamado a heredar los negocios de la familia, por lo tanto, otra línea argumental está constituida por las acciones de Pablo por dirigir la mina sin la intromisión de Gonzalo.

Se presenta a Pablo como joven intelectual (en la fiesta del primer capítulo, se subraya este aspecto con el uso de unas gafas), muy interesado en el pensamiento político, pertenece a la burguesía local y goza de una buena posición económica y social.

La relación que mantiene con su padre es tensa porque difieren completamente en sus posturas ideológicas: el dinero que Ricardo Márquez obtiene de la mina de hierro ha pagado los estudios de Pablo, pero el heredero defiende la lucha obrera, contraria a los intereses del empresario. Victoria aparece, en estas situaciones, como la mediadora entre padre e hijo. Se define a Pablo como militante comunista (Imagen 48).

Imagen 48. Escenas de *La Señora*: adscripción de Pablo Márquez al comunismo.



RICARDO: (...) Desprecias todo lo que es nuestro. Supongo que todo se debe a estas lecturas [Manifiesto Comunista] (...), pero ¿es que no lo ves? Esto no son más que sueños imposibles.

PABLO: Eso no es verdad. Rusia lo prueba. (...) Es que no lo entiendes... Yo no soy como tú, papá; hay precios que no estoy dispuesto a pagar.

Fuente: Cap. 1.

El comportamiento de Pablo indica que es una persona insegura: tras la sospechosa muerte de su padre, en contra de lo esperado y de lo socialmente admitido, Victoria obtiene el derecho de veto sobre las decisiones de su hermano en relación a la gestión de la mina. Esta medida socava la confianza de Pablo que se ve a sí mismo como un pelele en manos de una mujer –un ser inferior e incapacitado para los negocios, según la época-. Los comentarios en este sentido son abundantes:

OBRERO 1: Sólo faltaba que ese canalla [Alonso, el capataz] se hiciera con la mina ahora que don Ricardo no está.

SALVADOR: Está su hijo.

OBRERO 2: Ése no sirve ni para hacer las cuentas.³¹⁸

HUGO (a Gonzalo): Lo que demuestra que tenías razón sobre Pablo Márquez: es sólo cuestión de tiempo que Victoria se dé cuenta de lo inútil que es su hermano.³¹⁹

El deterioro en la relación de los hermanos beneficia a Gonzalo, que, además, utiliza todos los medios a su alcance para dificultar que Pablo se haga con el control de la mina. En este sentido, como se ha comentado, destaca la relación que, a petición del Marqués, Bianca establece con Pablo: es ella quien toma la iniciativa subrayándose de este modo, la indecisión y el temor de Pablo también en su vida personal. El joven aparece subordinado a los deseos de la mujer.

Conforme a los presupuestos comunistas, Pablo está a favor de introducir medidas que mejoren las condiciones laborales de los mineros. Así, se une a Victoria y ambos tratan de abolir el trabajo infantil, aunque esto repercuta negativamente en la producción del negocio. Lógicamente, este tipo de decisiones exasperan al Marqués que ve cómo merman sus beneficios:

ALICIA: Supongo que estarás pensando en cómo tomar el control de los negocios de Ricardo o vas a dejar que su hijo se ocupe de todo.

GONZALO: Ese pobre diablo no tiene nada que hacer. Es un bolchevique con la cabeza llena de fantasías.³²⁰

La actuación de Pablo en estos asuntos permite mostrar en pantalla su forma de pensar. Sus principales proyectos –la escuela de mujeres y el dispensario médico– contribuyen a estrechar los lazos con Encarna y a acercarle a su objetivo dramático.

³¹⁸ Ídem.

³¹⁹ Cap. 5.

³²⁰ Cap. 3.

A pesar de todo, es difícil comprender la evolución ideológica de Pablo, lo que contribuye a calificar la adscripción al fascismo como irracional. Se apunta a las conversaciones con el matrimonio italiano como origen del interés del joven por el movimiento: Enzo defiende la revolución del proletariado y considera que los socialistas sirven a los intereses burgueses porque se someten a los resultados de las urnas. En su discurso se aprecia una exaltación del sentimiento patriótico:

ENZO: La nación de uno se lleva metida dentro, en la sangre. Si alguien hace algo contra nuestra patria es como si nos lo hiciera a nosotros mismos. Si la patria sangra, nosotros sangramos; si la patria muere, morimos con ella.

PABLO: ¿Eso es lo que piensa su partido?

ENZO: Mi partido cree en los trabajadores. Sólo ellos mismos, con su fuerza, podrán liberarse.

PABLO: Eso es socialismo.

ENZO: Los socialistas defienden a los burgueses. Yo le hablo de revolución desde el obrero, sin pacto ni urnas. Sólo el sindicato y la nación.

PABLO: ¿Sin democracia?

ENZO: (...) Queremos cosas muy distintas a las que los señoritos ventilan en las urnas.³²¹

Por el contrario, Bianca, su esposa, se muestra fascinada por los presupuestos futuristas que postulaban la violencia como medio de ruptura con el viejo orden establecido. Se enfatiza el culto al líder como una de las características de los movimientos totalitarios del periodo de entreguerras:

BIANCA: Tengo la fortuna de que mi esposo es uno de los prohombres de Mussolini.

PABLO: (...) Pensé que las vanguardias querían romper con el orden.

BIANCA: Buscamos la novedad y ahora mismo el Duce es la novedad, pero también adoramos la velocidad, el peligro, el riesgo, la ruptura con las trabas morales... La violencia como elemento de ruptura y Mussolini también representa el cambio en la *vecchia Italia*.³²²

No obstante, en ningún momento se produce una descripción profunda o un análisis crítico de los principios futuristas o fascistas³²³. Esta tarea sobrepasaría los límites

³²¹ Cap. 5.

³²² Cap. 6.

³²³ Establecer unos presupuestos mínimos del fascismo sobrepasa los límites de esta investigación. Sobre el estado de la cuestión, véase TRANIELLO, F., "Historiografía italiana e interpretaciones del fascismo", en *Ayer*, nº 36, 1999, pág. 177-200; los manuales generales sobre Historia y pensamiento político: DOMÍNGUEZ ORTÍZ, A. (ed.), *Historia de España*, Ed. Planeta, Barcelona, 1998 (especialmente el volumen 11, *Alfonso XIII y*

de la narración y, en realidad, no es el objetivo de la serie: cualquier corriente de pensamiento es únicamente una forma de caracterizar y encuadrar a los personajes.

Por otra parte, se subraya que el motivo del viaje a Italia de Pablo -donde será testigo de la marcha sobre Roma- no es vivir de cerca el ascenso del fascismo, sino el deseo de seguir a Bianca³²⁴. Predomina siempre el carácter sentimental de la trama: por ejemplo, la única escena de la serie en la que se sugiere la presencia de una figura histórica (supuestamente el General Primo de Rivera acude como invitado a una cena organizada por Gonzalo) es precisamente en la que Pablo se declara (Cap. 9). Debido a la carga dramática de esta escena, el comentario de Bianca sobre el dictador, así como las causas de su regreso a Italia, pasan casi inadvertidos.

BIANCA: ¡Qué tipo más interesantísimo este Primo de Rivera, pero a quién se le ha ocurrido compararle con el Duce?

PABLO: Escúchame bien, Bianca, me he enamorado de ti.

BIANCA: (...) No te enteras de nada: mañana vuelvo a Italia. Con Enzo. La subida al poder del Duce Mussolini, próxima y yo no quiero perdérmela.³²⁵

Debido al escaso desarrollo del aspecto ideológico de Pablo, su transformación, desde el activismo de izquierdas a la militancia fascista, resulta incomprensible e incoherente, como se ha señalado. Pablo regresa de su estancia en Roma, vestido con la camisa negra: su adscripción al movimiento parece superficial (limitada al uso de los signos externos) y, en absoluto, fruto de la reflexión. En su reaparición en el casino, se trata de oponer la figura de Pablo a la de Hugo: el militante fascista se enfrenta al militar. El tono de Pablo, en esta ocasión, es elevado y agresivo:

HERMOSILLA: Hombre, Pablo, ¡qué agradable sorpresa!

la Segunda República (1902-1931)); FERNÁNDEZ ALMAGRO, M., *Historia política de la España Contemporánea*, Ed. Alianza, Madrid, 1968.

Para profundizar sobre la influencia de propaganda fascista italiana, realizada a través de instituciones culturales, véanse: DOMÍNGUEZ MÉNDEZ, R., "La *Società Dante Alighieri* en España durante los años del fascismo italiano (1922-1945)", en *Historia* 396, vol. 3, nº 1, 2013, pág. 45-70; PEÑA SÁNCHEZ, V., *Intelectuales y fascismo. La cultura italiana. El ventennio fascista y su repercusión en España*, Ed. Universidad de Granada, Granada, 1995.

³²⁴ De hecho, Bianca manda un telegrama a Pablo, desde Roma, donde le informa de la inminente victoria de Mussolini, pero, de nuevo, destaca la faceta romántica de la relación porque le pide que se reúnan en la capital italiana: "Roma hierve ante la llegada de Mussolini. La historia va a cambiar y seremos testigos de la historia. Ven a Roma. Ven a mi lado" (Cap. 10).

³²⁵ Cap. 9.

HUGO: Veo que tu viaje a Italia te ha ayudado para renovar tu vestuario...

GERMÁN: A lo mejor no sólo el vestuario...

PABLO: (molesto) ¿Por qué lo dices?

GERMÁN: Tu hermana me contó lo mucho que te han impresionado el Duce y sus fascistas.

PABLO: Pues sí. Me parece un movimiento absolutamente renovador. En mi opinión, es el futuro.

GERMÁN: Bueno, según mis colegas del periódico...

PABLO: Me temo que tus colegas no tienen ni el talento ni la formación suficiente para entender las nuevas ideas que propone Mussolini.

GERMÁN: (sorprendido desagradablemente) ¡Vaya! Parece que tu experiencia en Italia te ha hecho cambiar. Y mucho.

PABLO: Afortunadamente, Germán.³²⁶

La relación entre Pablo y Encarna se hace efectiva en los primeros episodios de la segunda temporada. La joven ha dado a luz a un hijo y el heredero de los Márquez le pide matrimonio. Las diferencias de pensamiento entre ambos son patentes, pero se señala que el amor verdadero vence a estas dificultades. Por otra parte, la mujer asume el papel de esposa y se supedita al marido. En este sentido, resulta paradigmática la escena en la que Encarna –cabeza visible de la izquierda local- cose el botón a la camisa negra de Pablo (Imagen 49):

Imagen 49. Escenas de *La Señora*: Encarna cose un botón de la camisa negra de Pablo.



Fuente: Cap. 17.

PABLO: (...) De hecho, pienso que el fascismo es socialismo, sólo que ordenado y dirigido por un líder que busca lo mejor para su Patria, nada más.

ENCARNA: Que yo sepa, la Patria del obrero son todos los obreros del mundo.

³²⁶ Esta conversación se produce en el casino, la primera vez que Pablo aparece en público tras su regreso. A partir de ese momento, vestirá la camisa negra fascista (Cap. 12).

PABLO: Eso son palabras, Encarna, ¿te crees que olvidando sus costumbres, su religión o sus raíces, serán más felices?

ENCARNA: Yo sólo sé que aquí y en Barcelona, siempre he visto a los mismos muertos de hambre, y los que van hablando de la Iglesia y de esas cosas, con los bolsillos llenos.

PABLO: Tenías que haber venido conmigo a Roma.³²⁷

En esta escena también participa Ventura, de manera que se prefigura como avance de lo que está por suceder: la trágica y prematura muerte de Pablo a manos de Ventura exige la evolución de Encarna y paradójicamente, marca el comienzo de la relación de ésta con el anarquista. La futura líder republicana se convierte en el único punto en común entre el fascismo personificado por Pablo y el anarquismo de Ventura, pero la importancia de las tramas amorosas corrobora la concepción de *La Señora* como un producto melodramático: lo relevante no son los aspectos históricos –ya sean ideológicos o sociales- sino los sentimientos de los personajes.

8. 7. 1. Lectura histórica.

El equipo de guión de *La Señora* no consiguió hacer de Pablo Márquez un personaje creíble. El principal escollo es su conversión desde el comunismo al fascismo. Según la autora de la idea original, este trasvase era muy común³²⁸, pero hay que tener en cuenta que el espectador al que se dirige la ficción, asociará el fascismo con el falangismo español y señalará como enemigo político del régimen franquista, al comunismo. Como consecuencia de este bagaje cultural, no comprenderá la transformación de Pablo.

Además, de acuerdo a lo mostrado en pantalla, la militancia del heredero de los Márquez es muy superficial: apenas se apuntan algunas ideas sobre los principios fascistas, de manera que se reconoce a Pablo como afín al movimiento por el uso de la camisa negra y por su admiración hacia la figura de Mussolini. Por otra parte, no se debe olvidar que Pablo se dirige a Roma siguiendo a su amante, no por curiosidad política o intelectual. Su conversión es, además, muy rápida, sin que exista un proceso de duda. El resultado es el personaje queda definido como un hombre de escasas convicciones. Curiosamente se observa que los hombres con problemas de autoestima, como Pablo o Hugo, buscan refugio en movimientos basados en la jerarquía y el mando.

Pablo parece, en definitiva, un muchacho malcriado y caprichoso. Contribuye a esta percepción, la discusión que protagonizan Ricardo Márquez y su hijo en la que el

³²⁷ Cap. 16.

³²⁸ Entrevista personal realizada a Virginia Yagüe, autora de la idea original y coordinadora de guión (10 de abril de 2014).

cabeza de familia le recuerda que ha podido estudiar y formarse gracias al trabajo de los mineros. De igual modo, la actitud que mantiene con Encarna en sus primeras reuniones como responsables de la escuela y del dispensario es la propia de un soñador, de un muchacho con poca experiencia que cree que puede alcanzarlo todo debido a la posición social que disfruta. Sus proyectos forman parte de un utópico plan para cambiar el mundo.

Este mismo comportamiento, un tanto infantil, se repite en relación a la dirección de la mina. Pablo transmite una tremenda inseguridad: recela del Marqués, pero cae en todas sus trampas, llega incluso a sospechar de su propia hermana. El primogénito de los Márquez intenta hacer valer su autoridad y para ello, utiliza un tono muy elevado, algo agresivo, sin embargo lo único que consigue es parecer arrogante y presuntuoso. Sin duda, Pablo no está cualificado para ocuparse de la gestión de ningún asunto importante.

Incluso su muerte resulta ridícula: Pablo se precipita por el hueco de la escalera cuando trata de detener a Ventura. No es la despedida de ningún héroe, de un personaje que haya destacado por su carácter o por su personalidad, ni siquiera de alguien que haya combatido contra el antagonista. De hecho, dramáticamente, sus funciones son rápidamente asumidas por otro personaje. No se debe interpretar el final de este personaje en base a su militancia política: la muerte de Pablo no constituye ningún castigo al fascismo por las consecuencias históricas que este movimiento tuvo, en realidad, el actor que le daba vida tenía otros compromisos laborales que le impidieron continuar en la producción³²⁹.

El único punto a favor del personaje de Pablo es su relación con Encarna. El joven asume la paternidad de su hijo y se comporta de una forma cariñosa y responsable. En definitiva, son, de nuevo, valores tradicionales (el amor, la paternidad, la familia...) los que se utilizan para que este personaje sea admirado por la audiencia.

7. 8. Ventura: la violencia anarquista.

Ventura Ascao es un personaje secundario que aparece en la segunda temporada. A través suyo, el movimiento anarquista cobra vida en pantalla. El anarquismo era una ideología muy extendida en la España de principios de siglo, por lo que la figura del anarquista está firmemente asentada en el imaginario colectivo sobre la época y resultaba imprescindible para mostrar un retrato válido del periodo histórico.

Según se indica en la *biblia* de la segunda temporada, Ventura constituye el contrapunto a Ángel. Ambos están comprometidos con la lucha obrera, pero sus posturas

³²⁹ Entrevista personal realizada a María José García Mochales, guionista de la segunda y tercera temporada de *La Señora* (28 de febrero de 2014).

son muy diferentes: el anarquista está a favor de la acción directa y del uso de la violencia, mientras que Ángel cree que se puede llegar a una solución mediante el diálogo. También es cierto que el sacerdote está obligado a actuar de este modo por las autoridades eclesiásticas que, a su vez, se subordinan a los deseos de los poderosos. La argumentación de Ventura para defender su posición influye en Ángel, que ya ha vivido varias crisis de fe.

VENTURA: La revolución es un acto espontáneo de las masas. No puede estar dirigido desde arriba nunca: ni desde los altares ni desde los Gobiernos.

ÁNGEL: Yo no estoy incitando a la revolución. Sólo quiero justicia para todos.

VENTURA: Nunca se ha conseguido nada grande sin la violencia. La violencia es la fuente de la que emana toda acción y reacción.

ÁNGEL: Son palabras de Nietzsche con las que no estoy nada de acuerdo. (...)

VENTURA: Las palabras cargadas de buenas intenciones no bastan. La mayor parte de las veces hay que pasar a la acción.³³⁰

VENTURA: ¿Sabes? En el fondo, no somos tan diferentes: los dos intentamos convencer a la gente de nuestras ideas.

ÁNGEL: Lo que nos diferencia son los medios que utilizamos para ello. No todo vale. (...) Se puede luchar sin violencia para ayudar a la gente (...). El odio te está cegando: no actúas con justicia.³³¹

Se caracteriza a Ventura como un hombre solitario y meditabundo. Independiente y fuerte, es capaz de sobrevivir sin la ayuda de nadie. Presenta un notable desarraigo: ni pertenece a un lugar ni desea quedarse en otro. Se conocen detalles de su pasado gracias a las conversaciones que mantiene con Ángel: en su adolescencia trabajó como aprendiz con un herrero que le iniciaría en el socialismo, se afilió a la Unión de Metalúrgicos de la UGT, pero su participación en la violenta huelga general de 1917, propició su expulsión del sindicato. Ventura se trasladó a Gijón donde entró en contacto con la CNT.

ÁNGEL: (lee el carnet de Ventura) "Unión de Metalúrgicos". ¿Estás sindicado? (...) Quédate esta tarde a la reunión con los mineros y te demostraré que no siempre hace falta golpear para acabar con los problemas.

VENTURA: Gracias pero no. No he venido hasta aquí para perder el tiempo en asambleas. Este país ahora lo gobiernan los militares y los caciques... Puedo asegurarte que esta gente no entiende de reuniones de obreros.³³²

³³⁰ Cap. 15.

³³¹ Cap. 17.

La trayectoria vital construida por los guionistas se ajusta a lo posible, resulta verosímil, aunque -como suele suceder en la serie- no se aporta ningún otro dato que propicie el análisis de la figura del anarquista³³³.

En la *biblia* de la segunda temporada, se afirma que Ventura “constituye en 1922 el grupo *Los Solidarios*”³³⁴. Se identifica, por tanto, al personaje con el líder anarquista Buenaventura Durruti. Según la *biblia*, una de las misiones de este grupo era la lucha contra las bandas armadas subvencionadas por los empresarios: se comprende, así, que la primera trama de la que forma parte Ventura sea la que recoge el enfrentamiento de los obreros con el somatén, organizado y pagado, como ya se mencionó, por el Marqués de Castro. Ventura se posiciona rápidamente del lado de los mineros ganándose la simpatía de Ángel.

VENTURA: (refiriéndose al somatén) Matones a sueldo. Escoria.

ÁNGEL: Escoria peligrosa. Las armas no son el camino.

VENTURA: ¿Y cuál es el camino, padre? ¿Bajar la cabeza? No. Ya llevamos mucho tiempo así.³³⁵

Ventura sobrevive gracias a las obras de reparación del tejado de la iglesia y a pequeños trabajos en las casas de las clases altas de la zona, pero el anarquismo requiere financiación: el robo se sugiere entonces como una fuente fácil de ingresos. A raíz de la siguiente conversación, Ventura idea un plan para sustraer el dinero y las joyas de la familia Márquez, pero, desgraciadamente, Pablo sorprende al anarquista y en el forcejeo muere el heredero de los Márquez.

VENTURA: [lo que me preocupa de verdad] es saber cómo vamos a conseguir dinero para mantener nuestra casusa. Eso es lo que me preocupa.

OBRERO 1: Si quieres encontrar dinero, tendrás que pedirselo a él [Ángel] o alguno de sus amigos ricachos.

OBRERO 2: Ni que lo digas; cada vez que voy a una de sus casas y veo el hambre que han pasado nuestros hijos...

VENTURA: ¿Y tú, a qué vas a sus casas?

³³² Cap. 15.

³³³ Véase BAR, A., *La CNT en los años rojos. Del sindicalismo revolucionario al anarcosindicalismo (1910-1926)*, Ed. Akal, Madrid, 1981; ÁLVAREZ JUNCO, J., *La ideología política del anarquismo español, 1868-1914*, ed. Siglo XXI, Madrid, 1976; y BARRIO ALONSO, Á., *Anarquismo y anarcosindicalismo en Asturias (1980-1936)*, Ed. Siglo XXI, Madrid, 1988.

³³⁴ *Biblia*. Segunda temporada de “La Señora”, inédita, pág. 14.

³³⁵ Cap. 14.

OBRERO 2: A ayudar a mi primo. Les arreglo de todo. Mañana voy a la de los Márquez: ahí sí que hay...³³⁶

Como se ha mencionado, es frecuente que los guionistas introduzcan en la ficción hechos reales que les permiten caracterizar a los personajes: en esta ocasión, los anarquistas –pertenecientes a *Los Solidarios*- que el 1 de septiembre de 1923 atracaron la sucursal del Banco de España de Gijón haciéndose con más de medio millón de pesetas, contactan en su huida con Ventura. Esta cantidad estaba destinada a pagar la fianza de Francisco Ascaso y otros detenidos por el atentado contra el cardenal Soldevilla³³⁷, incidente que también se recoge en el capítulo 18. Uno de los asaltantes está herido de bala³³⁸, Ventura necesita ayuda y recurre a Ángel que, a su vez, llama a Encarna que trabajó como enfermera en el dispensario. De este modo, la pareja se conoce.

La atracción entre ellos es patente desde el inicio. Ventura y Encarna comparten ideales. Así, Encarna le pregunta si cree que un día desaparecerán las diferencias sociales; Ventura responde: “Mucho me temo que este país está condenado a esa diferencia, por eso tenemos que seguir luchando” (Cap. 18). Sin embargo, como en el caso de Ángel, Encarna no está de acuerdo con el uso de la violencia y eso la separa de Ventura:

VENTURA: Yo nunca tuve la intención de matarlo [a Pablo].Ésa es la verdad.

ENCARNA: Como tampoco tuviste intención de matar al cardenal Soldevilla ni a los militares que custodiaban tu furgón.

VENTURA: A veces hay que hacerlo: o matamos o nos matan. Así de sencillo (...).No me vas a denunciar porque sé que en el fondo admiras nuestra lucha. Te gustaría ser como nosotros pero no te atreves. Tienes miedo de descubrirte de lo que serías capaz.

ENCARNA: (...) Me das asco: no hace falta matar para luchar por los obreros.³³⁹

La historia de amor entre los dos personajes es imposible desde el momento en que el anarquista es responsable de la muerte accidental de Pablo. La relación de la viuda

³³⁶ Cap. 16.

³³⁷ El Cardenal Juan Soldevilla fue asesinado el 4 de junio de 1923 como contestación a la muerte de centenares de anarcosindicalistas a manos de los Sindicatos Libres a lo largo de 1922. Impulsados por el Gobernador Civil de Barcelona, Martínez Anido, y por el propio prelado, se considera a los Sindicatos Libres el brazo armado de la patronal y del Gobierno catalán (VV. AA., *El anarcosindicalismo español. Una Historia en imágenes*, Ed. Confederación Sindical Solidaridad Obrera, Madrid, 2007, pág. 84 y 116).

³³⁸ Cabe destacar que uno de los anarquistas habla constantemente en catalán, lo que permite relacionarle con Barcelona, uno de los focos más activos del anarcosindicalismo.

³³⁹ Cap. 25.

con el asesino del esposo sería reprobable desde el punto de vista ético: los foreros la rechazan y el propio equipo de guionistas consideró que podría perjudicar la buena aceptación del personaje³⁴⁰. Además, un cambio tan importante en el arco de transformación de Encarna resultaría incoherente. No obstante, Ventura permanece en la mente de Encarna como un ideal, de manera que en el capítulo final, con la proclamación de la República –el Edén, la utopía–, la figura de Ventura reaparece y se sugiere el comienzo de una relación amorosa entre los dos personajes.

La trama de los anarquistas concluye con el asalto a Casa Márquez en el que Victoria resulta herida. En realidad, esta acción es una maniobra disuasoria para que los atracadores puedan escapar. De nuevo, el Marqués utilizará estos hechos para perjudicar a Ángel y Salvador acabará en prisión acusado de la muerte de Pablo Márquez. El sacerdote acude a Ventura para suplicarle que se declare culpable y de este modo salvar a su hermano de la sentencia de muerte. Finalmente, el anarquista comparece ante el tribunal encargado de juzgar a Salvador.

En definitiva, se puede afirmar que se dulcifica la figura de Ventura: no es un asesino, no participa de ninguna muerte, sino que se ve implicado en ellas indirectamente. Se le muestra como un hombre que evita la violencia injustificada y que trata de no causar daño a las personas que le importan: por ejemplo, con una falsa cita, intenta que Encarna salga de la casa de los Márquez antes de que se produzca el atraco. Es una persona íntegra puesto que reconoce el asesinato de Pablo Márquez e impide que Salvador sea condenado. También es valiente y, por ello, rechaza que le venden los ojos ante el pelotón de fusilamiento. Ventura es fiel a sus principios y actúa siempre conforme a ellos. Es un idealista: está dispuesto a sacrificar todo para alcanzar un futuro mejor; así en la carta que remite a Encarna cuando está a punto de ser ejecutado, afirma “siempre he luchado por derechos de los que hemos nacido más pobres que las ratas, por la justicia y la libertad. Ese se ha convertido en el objetivo de mi vida. Por él he tenido que hacer cosas que estaban al otro lado de la ley” (Cap. 24).

Como se ha mencionado, Ventura desaparece al final de la segunda temporada. Sin embargo, siempre se le señala como la pareja imposible de Encarna. Con la proclamación de la Segunda República, los sueños de ambos se hacen realidad y entre ellos figura poder establecer una relación amorosa.

³⁴⁰ Entrevista personal realizada a la guionista María José García Mochales (28 de febrero de 2014).

8. 8. 1. Lectura histórica.

Ventura, el anarquista, se ajusta al prototipo de un aventurero: es un hombre libre que se mantiene al margen de la ley. De hecho, la desafía y la rompe puesto que no se pliega a los órdenes de los poderosos si eso supone ir en contra de los más desfavorecidos. Se puede decir que sus principios de Justicia están por encima de los marcados por la sociedad: a pesar de cometer actos delictivos, su integridad moral jamás se pone en duda; es decir, Ventura se ve implicado en robos y en asesinatos pero, en pantalla, nunca es él quien directamente los perpetra. Por ejemplo, Ventura simplemente ayuda a los atracadores del Banco de España en Gijón, la muerte de Pablo es completamente accidental, permite el asalto a la casa de los Márquez sólo si él lo dirige ya que así se asegura de que nadie resultara herido... Como muestra de su altura ética, destaca la escena en la que Ventura se entrega al tribunal encargado de juzgar a Salvador, a pesar de que eso supone aceptar una condena a muerte segura. De este modo, se subraya que Ventura no sólo es leal a sus compañeros (en este caso a Ángel que siempre le ha ayudado), sino que es un hombre valiente, capaz de morir por sus ideales. De igual manera, el valor del anarquista se enfatiza cuando se niega a vendarse los ojos en el momento de su fusilamiento, como se ha mencionado.

Además, por encima de todos estos sucesos está el fin que se persigue: el anarquismo necesita financiación y sus seguidores se ven obligados a proceder de forma poco ética; a cambio, el movimiento promete una sociedad más justa para todos. Ventura es identificado como líder del grupo de anarquistas; su figura se equipara, por tanto, a la de Buenaventura Durruti. Como cabeza visible del anarquismo y máxima autoridad, Ventura es caracterizado como un hombre responsable y juicioso que medita cada acto que realiza y que no utiliza su fuerte carácter para imponer sus decisiones (así, somete a votación si el grupo debe proseguir su huida o no).

Por otra parte, en su relación con Encarna, Ventura sufre, se muestra que es débil, que tiene remordimientos por la muerte de Pablo. Al contrario de lo que parece, no es una persona fría o dura. Ventura defiende explícitamente el uso de la violencia, pero se sugiere, a través del desarrollo de esta trama, que para él, el límite del anarquismo está en el derramamiento de sangre. Esta puntualización es muy necesaria en la construcción del personaje: sin ella, Ventura se transformaría en un asesino sin escrúpulos, lo que le valdría el desprecio de la audiencia. La conciencia redime al anarquismo de sus actos y la valoración del personaje es finalmente positiva: la audiencia puede llegar a sentir admiración por este personaje y, de esa manera, apoyar sus acciones. En definitiva,

Ventura roba a los ricos para dárselo a los pobres. Se ofrece una imagen idealizada del anarquismo que no se ajusta al pasado histórico³⁴¹.

Como se está comprobando a lo largo de este capítulo, en el diseño de *La Señora* hubo voluntad de exponer las diferentes ideologías presentes en la España de principios de siglo, pero su tratamiento fue muy simplista y quedaron siempre supeditadas a las necesidades dramáticas. En la concepción de los personajes, se emplearon tópicos y lugares comunes vigentes en el imaginario colectivo del público objetivo. No se intentó mostrar nada más allá, profundizar; las posturas ideológicas fueron únicamente un recurso para caracterizar a los personajes y poderlos dividir en *buenos* y *malos*.

8. 9. Salvador: el obrero revolucionario.

El objetivo dramático de este personaje secundario varía a lo largo de las tres temporadas en función de las exigencias argumentales de la producción. Durante la primera temporada, Salvador es el perfecto líder obrero, una persona comprometida con la lucha de los trabajadores; en la segunda temporada, su papel queda reducido a la relación amorosa que mantiene con Alicia, la dueña del burdel; y en la última, se convierte en uno de los miembros en activo más destacados del movimiento republicano.

Su caracterización es clara desde su escena de presentación: es un joven fuerte y aguerrido. El trabajo en la mina es duro y peligroso trabajo, pero no parece hacer mella en Salvador que únicamente se queja de las condiciones en que lo desarrolla y de que el patrón, el señor Márquez, no se preocupe de la seguridad de sus empleados. Debido a la enfermedad del padre, Salvador ha adoptado el papel de cabeza de familia y, como tal, trata de proporcionar el mejor futuro posible a su hermano (se niega rotundamente a que Ángel se una a la explotación minera). Es sensato y responsable:

ÁNGEL: Salvador, yo quiero trabajar.

SALVADOR: Ni hablar. ¿Me oyes? Mientras yo pueda, tú seguirás estudiando aunque sea con ese cura.

ÁNGEL: Pero hace falta el dinero.

SALVADOR: He dicho que no. Y no hay más que hablar. ¿Es que no sabes que los más pequeños entran hasta el fondo? (...) Mientras yo pueda tirar del carro, tú no te metes en la mina.³⁴²

³⁴¹ Véase NÚÑEZ FLORENCIO, R., *El terrorismo anarquista (1808-1909)*, Ed Siglo XXI, Madrid, 1983.

³⁴² Cap. 1.

Para señalarlo como uno de los cabecillas del movimiento obrero, durante la primera temporada, Salvador participa en numerosas escenas que giran en torno a las reivindicaciones de los mineros y a las medidas de presión adoptadas por estos: discusiones sobre la reducción de la jornada a ocho horas, importancia del trabajo infantil (nótese la referencia al empleo de menores en el diálogo anteriormente citado: “los más pequeños entran hasta el fondo”), instigaciones a la huelga, preparación de atentados³⁴³... Sin embargo, estos comentarios adquieren carácter anecdótico porque no se acompañan de ningún tipo de análisis o reflexión ni se los muestra como parte de un contexto histórico mayor. Se utilizan como meras referencias para caracterizar a Salvador.

Debe destacarse el enfrentamiento que se establece entre Salvador y Alonso: el capataz de la mina -que está siendo sobornado por Gonzalo- increpa al obrero constantemente, trata de ponerle nervioso, le amenaza con despedirlo, etc. De esta forma, se representa el antagonismo entre las dos fuerzas sociales en conflicto³⁴⁴.

A pesar del evidente compromiso con los obreros, la ideología de Salvador está completamente desdibujada: se sabe que milita en la izquierda, que conoce las ideas socialistas y comunistas, que frecuenta sindicalistas de la UGT y de la CNT, pero no se adquiere a ningún grupo concreto. En la web de la serie, se afirma que el padre de los

³⁴³ La bibliografía sobre el desarrollo del movimiento obrero en España es abundante. Véase el recorrido historiográfico en LUIS DE MARTÍN, F. y ARIAS GONZÁLEZ, L., “*Mentalidad y Cultura* obrera en la España de entresiglos: vindicaciones, planteamientos e incertidumbres historiográficas”, en *Historia Contemporánea*, nº 24, 2002, pág. 389-427.

Se deben destacar los ya clásicos estudios de Tuñón de Lara (TUÑÓN DE LARA, M., *El movimiento obrero en la Historia de España*, Ed. Taurus, Madrid, 1977), de Barcells (BARCELLS, A. (ed.), *Teoría y práctica del movimiento obrero español (1900-1936)*, Ed. Ediciones de la Torre, Madrid, 1977) y de Álvarez Junco y de Pérez Ledesma (ÁLVAREZ JUNCO, J. y PÉREZ LEDESMA, M., “Historia del movimiento obrero. ¿Una segunda ruptura?”, en *Revista de Occidente*, nº 12, 1982, pág. 19-42).

Para profundizar sobre las características del movimiento obrero en Asturias, región en la que se localiza la serie, véase RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, J. J., *La crisis de la Restauración en Asturias: el asociacionismo obrero, 1875-1917*, tesis doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1991; OJEDA, G., *Asturias en la industrialización española, 1833-1907*, Ed. Siglo XXI, Madrid, 1985.

Relativas específicamente al colectivo minero, destacan las obras de Enrique Moradiellos (MORADIELLOS GARCÍA, E., “El proceso de formación de la clase obrera de las minas en Asturias”, en *El Basilisco: Revista de filosofía, ciencias humanas, teoría de la ciencia y de la cultura*, nº 2, 1989, pág. 43-50; MORADIELLOS GARCÍA, E., *El Sindicato de los Obreros Mineros en Asturias: 1910-1930*, Ed. Servicio de publicaciones de la Universidad de Oviedo, Oviedo, 1986) o Adrian Schubert (SCHUBERT, A., *Op. cit.*)

³⁴⁴ Aunque el siguiente estudio remite a la zona de Andalucía, resulta muy interesante por establecer desde el principio la lucha obrera como una confrontación de clases: RAMOS, M. D., *Burgueses y proletarios malagueños. Lucha de clases en la crisis de la Restauración 1914-1923*, Ed. Ediciones de la Posada, Córdoba, 1991.

hermanos Ruíz era conocido por sus ideas anarquistas y que habría instruido a sus hijos en éstas³⁴⁵. El marcado acento anticlerical en las palabras de presentación de Salvador (obsérvese el desprecio implícito en “seguirás estudiando aunque sea con ese cura”) le acercan al prototipo del militante anarquista, pero se debe subrayar que esta postura ideológica era compartida por la mayoría de los partidos de izquierdas a principios de siglo y que, por otra parte, Salvador no se encuentra cómodo participando en acciones de choque violentas y directas, propias del movimiento anarquista (atentado con dinamita a la Casa Márquez, disparo contra el Marqués, etc.).

El personaje de Salvador presenta un marcado arco de transformación en la primera temporada: realmente, se convierte en la cabeza de turco en el combate entre Ángel y Gonzalo por Victoria³⁴⁶. Tras su primer paso por la prisión, Salvador ha perdido el arrojo que lo caracterizaba³⁴⁷, se siente culpable por el suicidio del compañero al que acusó de esquirol y llega a pedir confesión a su hermano. Esta escena señala el cambio interno experimentado por Salvador: el mismo que antes repudiaba la Iglesia, se refugia ahora en la religión como forma de aliviar su dolor.

ÁNGEL: Yo siempre he soportado bien los golpes pero te destrozan la mente. Tú [Ángel] lo llamarías el alma (...) El problema es cómo perdonarme a mí. ¿Puedes confesarme?³⁴⁸

Después de que Salvador quede ciego de un ojo en un incendio provocado por el Marqués, el miedo se transforma en amargura y resentimiento. Esta situación permite mostrar en pantalla uno de los problemas más acuciantes de las zonas mineras a principios de siglo: el hermano de Ángel se convierte en alcohólico³⁴⁹.

³⁴⁵ “Salvador-Raúl Prieto”, en *Los personajes*, dentro del sitio web oficial de RTVE, 30 de enero de 2009, <http://www.rtve.es/television/20090130/salvador-raul-prieto/226932.shtml> [consulta 21 de marzo de 2013].

³⁴⁶ Ángel es consciente de las consecuencias que su relación con Victoria ha tenido en su hermano. Así, en el capítulo 22 afirma: “Eres la cabeza de turco que buscaba el Marqués”; en términos parecidos se expresa en el capítulo 23: “Mi hermano siempre ha sido el que ha pagado por mí”.

³⁴⁷ En la web de *La Señora*, se señala también la importancia de este episodio como punto de inflexión en el desarrollo del personaje de Salvador (“Salvador–Raúl Prieto”).

³⁴⁸ Cap. 7.

³⁴⁹ Varios estudios de la época constatan el alto porcentaje de consumo de alcohol entre los mineros, pero, al asociarse la bebida con la taberna –foco de propagación del anarquismo y del socialismo–, hoy en día se cuestionan estas cifras (Véase el capítulo 9 de este mismo trabajo dedicado a la reconstrucción de la taberna en *La Señora*).

Otras obras destacadas sobre el problema del alcoholismo en las primeras décadas de siglo XX son: QUIRÓS CORUJO, P. G., *Alcohol y alcoholismo en Asturias*, Ed. Arcano, Gijón, 1983; CAMPOS MARÍN, R., “El obrero abstemio. Salud moral y política en el discurso del socialismo español a principios de siglo”, en *Historia Social*,

En los últimos episodios de la primera temporada, Salvador entra en contacto con Alicia, la propietaria del prostíbulo, que le contrata para que, además de realizar algunos recados, les proteja a ella y a sus chicas. La madame es una pieza clave en el renacimiento de Salvador: ambos deciden unir sus fuerzas en contra de Gonzalo, pero la relación sentimental que entablan, centrará las acciones de los dos personajes durante la segunda temporada y determinará el cambio de objetivo dramático de Salvador. De hecho, se incorpora un nuevo personaje (Visi, la hermana de Encarna) para que la trama adopte la forma del triángulo amoroso. Alicia define así la situación: “Dos leonas van a luchar a muerte” (Cap. 25). Se establece, por tanto, la dualidad típica de las telenovelas (Bien vs. Mal) que ya se ha comentado en el caso de Bianca y Encarna. La madame representa lo prohibido, la pasión, mientras que Visi es un lugar seguro y reconfortante³⁵⁰.

Salvador y Alicia no consiguen superar los obstáculos que impiden su relación (el primero de ellos la condena social debido al oficio de la mujer) y su historia de amor acaba cuando Alicia, coaccionada por el Marqués, abandona a Salvador antes de que partan hacia América donde comenzarían una nueva vida juntos (Cap. 20). Después de la muerte de su madre –que bendice la unión de su hijo con Visi³⁵¹–, Salvador decide asentarse al lado de la tabernera.

Este giro argumental debe interpretarse como una muestra más de la subordinación de los aspectos históricos a los dramáticos: ya no interesa la actividad sindical de Salvador, ahora se fomenta su faceta personal y concretamente, su relación sentimental. Este cambio se introduce –e incluso, se explicita– en los diálogos. Como el propio Salvador afirma: “Desde que estoy contigo yo ya no soy Salvador Ruíz. Soy el hombre de Alicia Santibáñez” (Cap. 17). Efectivamente, los mineros dejan de reconocer la autoridad del hermano de Ángel y se refieren a él como el mantenido de la madame.

nº 31, 1997, pág. 27-43; del mismo autor, “El alcoholismo como enfermedad social en España durante la Restauración”, en *Dynamis*, nº 11, 1991, pág. 263-286; DEL ROSAL DIAZ, A., “La taberna como centro de discusión política en Asturias”, en *Cuadernos del Norte*, nº 14, 1982, pág. 79-84).

³⁵⁰ Compárense las dos escenas siguientes: en el capítulo 24, Visi prepara la comida para los Ruíz cuando entra Salvador: “Es un placer oírte hablar (...) Gracias por todo lo que estás haciendo por mi madre y por mí”. El siguiente episodio (Cap. 25) comienza con una petición de Amalia a su hijo (“Visi te está haciendo bien, no la dejes escapar”); Salvador deambula por delante del burdel sin atreverse a entrar; al final del capítulo, el deseo le arrastra y se acuesta con Alicia. Ésta le asegura que “Todo volverá a ser como antes” y Salvador responde “Me ha costado mucho recuperar todo lo que perdí estando contigo (...) No quiero volver a hacer esto. Visi es una buena mujer”.

³⁵¹ En el lecho de muerte, Amelia llama a sus hijos y da su conformidad tanto a la relación de Ángel con Victoria (véanse los análisis de los dos personajes) como a la de Salvador con Visi. A la muchacha le suplica “¡Cuídamelo, Visi!” (Cap. 25).

SALVADOR: *Acojonaos y callaos*: así nos quieren (...) Si abandonáis ahora no servirá de nada todo lo que hemos conseguido.

OBRERO 1: Hace mucho que no te vemos por la mina...

OBRERO 2: Mejor que se vive en el burdel: bebidas frías y mujeres calientes. Los hay con suerte.

SALVADOR: ¿Algo que decir?

OBRERO 2: Tú mismo, Salvador, pero no nos vengas leyendo la cartilla.³⁵²

SALVADOR: Con los patronos no valen las palabras: hay que actuar (...)

OBRERO 1: No te metas donde no te llaman, que tú no tienes nada que perder en todo esto.

SALVADOR: Tanto como vosotros. Soy uno de los vuestros.

OBRERO 1: No tengo una puta que me mantenga y me guarda debajo de sus faldas.³⁵³

Salvador es el único personaje que presenta una tara física que, en realidad, tiene carácter simbólico: el problema en su ojo representa el sufrimiento interno, por ello sólo se deshace del parche en presencia de Alicia, cuando se siente amado. Lo mismo sucede cuando Visi consigue rehabilitarle en su adicción a la bebida: en ese momento, Salvador abandona el parche y de hecho, el aspecto de su ojo deja de ser desagradable (Imagen 50).

Imagen 50. Escenas de *La Señora*: defecto físico de Salvador.



Fuente: Cap. 13 y Cap. 23.

Durante la segunda temporada, se evidencia la pérdida de carácter que Salvador ha experimentado en la cárcel: necesita recibir apoyo de otros, es fácilmente manipulable.

³⁵² Cap. 14.

³⁵³ Cap. 17.

Destaca, en este sentido, la labor de Ventura: el anarquista se pone del lado de Salvador y le defiende ante los obreros, de manera que se gana su confianza.

OBRERO 1: Vamos a preguntarle a Salvador.

OBRERO 2: Déjale. Ése cada vez se entera menos de nada. (...)

SALVADOR: Hasta cuándo vamos a aguantar que el Marqués decida quien come o no en esta ciudad.

FORTU: Hasta que él lo diga. ¿O me vas a defender tú cuando vengan sus hombres a por mí?

VENTURA: Sí: él te va a defender. Y yo. Todos te defenderemos. No vamos a consentir que nos sigan pisoteando.³⁵⁴

Llegado el momento, Salvador se niega a delatar a Ventura como autor de la muerte de Pablo Márquez, lo que causará admiración en los círculos anarquistas y que, en el momento de su fusilamiento, Ventura le señala como su sucesor: Salvador vuelve a ser un líder nato.

VENTURA: La nuestra [muerte] servirá de ejemplo. Otros hombres se darán cuenta de lo que supone esta Revolución. Saldrán del agujero. Y yo estoy seguro de que tu hermano estará entre ellos.³⁵⁵

En la tercera temporada, se potencia el papel activo de Salvador a favor de la República. El hermano de Ángel se convierte en uno de los mayores apoyos de su cuñada Encarna: utiliza la taberna –de la que ahora es propietario– para reuniones clandestinas, la acompaña a los mítines, incluso le da consejos. Salvador representa a los obreros industriales dentro del conjunto de los republicanos, aunque su posición social ha cambiado (ahora es un pequeño comerciante)³⁵⁶.

El otro gran aliado de Encarna es Fernando: el compañero de armas de Hugo no duda en involucrarse en el proyecto y se configura como el opuesto del heredero de los Viana. En este sentido, resulta muy significativa la charla entre los tres personajes en la taberna cuando Encarna les pregunta si debe presentarse como cabeza de lista de Unión

³⁵⁴ Cap. 17.

³⁵⁵ Cap. 24.

³⁵⁶ Véanse GABRIEL, P., y MARTÍN RAMOS, J. L., “Clase obrera, sectores populares y clases medias”, en BONAMUSA, F., y SERRALLONGA, J., *La sociedad urbana*, Ed. Asociación de Historia Contemporánea, Barcelona, 1994, pág. 133-153; y PIQUERAS, J. A., y CHUST, M. (ed.), *Republicanos y repúblicas en España*, Ed. Siglo XXI, Madrid, 1996.

Republicana en la comarca: Fernando es partidario de salir a la luz y defender sus ideales; por el contrario Salvador está atemorizado (imagen 51).

Imagen 51. Escenas de *La Señora*: Salvador y Fernando, los principales apoyos de Encarna.



FERNANDO: Tienes que aceptar. (...) Necesitamos a alguien que sea visible y que una a todos los partidarios.

SALVADOR: Sí, pero la que se juega el pellejo es ella.

FERNANDO: No. Es más difícil ir contra alguien reconocido que contra alguien que se mueve en la clandestinidad.

SALVADOR: Es una locura, Encarna... Y tu vida nunca volvería a ser la misma.

FERNANDO: Bueno, esperemos que la vida de todos comience a ser muy diferente dentro de poco.

Fuente: Mediateca de RTVE, Cap. 34.

Cuando la trama política cobra importancia, aparece un nuevo personaje que, en realidad, es un *alter ego* del joven Salvador de las dos primeras temporadas: “Eres como yo era hace años. Por eso te puedo decir que eso no te va a llevar a ningún lado, más que al penal con un poco de suerte” (Cap. 32). Antón es impulsivo y en cierta medida, violento. Por el contrario, la madurez ha hecho de Salvador una persona sensata, cabal, incluso algo taimada: ahora sabe que, en ciertas ocasiones, no se debe responder a las provocaciones y que merece la pena no actuar para no mostrar las cartas:

ANTÓN: Se creen que pueden hacer lo que quieran con nosotros, pero se equivocan, señores. Se equivocan porque no nos vamos a arrodillar ante nadie y mucho menos vamos a bajar la cabeza.

OBRERO 1: Bien dicho, Antón. (...)

ANTÓN: Dejemos bien claro quiénes somos y dónde estamos ante el nuevo gobernador civil: hay que reventar la inauguración de esa nueva Casa de Socorro.

SALVADOR: ¿Con todo el Ejército desplegado?... Y ¿qué le diréis a vuestras familias cuando os fusilen?

ANTÓN: No es momento de ser cobardes, Salvador.

SALVADOR: Escuchad: Encarna está a salvo. Hemos perdido una batalla, sí, pero la guerra será larga: debemos ser pacientes y actuar con dos dedos de frente o la República será solo un sueño.³⁵⁷

³⁵⁷ Cap. 35.

Por otra parte, la particular relación que se establece entre Salvador y el padre Enrique en la tercera temporada sirve para mostrar la postura de parte del clero frente a los ideales republicanos. Salvador trata de explicar al viejo sacerdote los beneficios sociales que la República traerá a las clases más desfavorecidas, mientras que el párroco parece compartir su opinión pero su condición le impide manifestarlo abiertamente. Ambos se tratan con cariño y complicidad llegando incluso a utilizar un tono bromista y alegre:

(Sentados en una mesa de la taberna mientras toman unos vinos)

ANTÓN: (sonriendo) Padre... Esto ya no hay quien lo pare.

ENRIQUE: No me incluyáis en vuestros líos...

SALVADOR: Pero, don Enrique, ¿a quién quiere engañar? (riéndose) Si todos sabemos que cada vez mira con peores ojos los abusos de los patrones...

ENRIQUE: Escúchame, yo soy un sacerdote: estoy de parte de quien me necesita. De ahí a la Revolución, hay un paso muy largo.³⁵⁸

La transformación de los dos personajes resulta difícil de creer: Salvador se ha deshecho del sentimiento anticlerical de la primera temporada y don Enrique muestra cierta simpatía hacia la causa republicana a pesar de que, como se reflejó en la primera temporada, representa a uno de los sectores más conservadores. La alianza entre la Iglesia y la aristocracia/oligarquía para mantener el *viejo orden* se simbolizó a través del pacto de Gonzalo y el párroco. Posiblemente la economía dramática favoreció que, en vez de crear un nuevo personaje, se decidiera utilizar a don Enrique.

La victoria republicana en las urnas trae una buena noticia a Salvador: su esposa está embarazada. De nuevo, el final feliz se asocia a un elemento tradicional: la familia se señala como uno de los principales valores de la sociedad y como máxima aspiración personal.

8. 9. 1. Lectura histórica.

A lo largo de las tres temporadas, Salvador simboliza al conjunto de los obreros. Como se ha mencionado, por sus comentarios y su actitud, se sugiere la militancia de Salvador en la izquierda política, aunque nunca se le adscribe a una ideología o partido concreto: se le muestra cercano a los círculos anarquistas (fuerte anticlericalismo), pero rechaza el uso de la violencia. Esta ambigüedad ideológica sirve para centrar en el personaje la evolución del movimiento obrero en general, así las características de Salvador se hacen extensivas a todo el colectivo obrero.

³⁵⁸ Cap. 34.

El hermano de Ángel es un hombre fuerte y decidido que, incluso, llega a manifestar cierta agresividad verbal. Es valiente y aguerrido, puesto que no teme los peligros de la mina y tampoco duda en defender a sus compañeros frente a los abusos del capataz.

Por otra parte, a pesar de los sucesos que sufre (encarcelamientos), su forma de pensar apenas varia (únicamente se vuelve más prudente), lo que denota una extraordinaria firmeza de carácter y unas férreas convicciones. Se debe subrayar que los problemas de Salvador no derivan de su situación social o de la coyuntura política, sino de las artimañas y los manejos del Marqués: se le presenta como un mártir, como la víctima del malvado.

Además, es, ante todo, un hombre justo que combate por lo que cree (la muerte de un niño es el detonante de las reivindicaciones de los mineros, protege a una débil Alicia frente a los ataques de Gonzalo, etc.).

La lealtad es uno de sus rasgos más sobresalientes: durante la primera temporada, continúa junto a su hermano sin importarle las consecuencias negativas que esto pueda ocasionarle; después se niega a delatar a Ventura a pesar de estar condenado a muerte; y destaca el hecho de que, en la tercera temporada, es el único que se acerca a Alicia cuando ésta regresa del sanatorio mental. En este sentido, se debe mencionar la escena en la que los antiguos amantes se reencuentran: aunque la madame le abandonó cuando estaban a punto de comenzar una nueva vida juntos, no existe ni un ápice de rencor y el amor del pasado se ha convertido en respeto mutuo.

Otra virtud de Salvador es el altruismo: es capaz de sacrificarse o ponerse en peligro si eso beneficia al grupo. Por ello, Salvador presta su negocio (la taberna) para las reuniones clandestinas y desoye los consejos de su esposa Visi. Por el contrario, ella es muy ambiciosa (desea mejorar su posición económica³⁵⁹: tener una casa propia, hijos...) y ve en la actividad de Salvador, un enorme riesgo. A pesar de todo, como hace con el resto de los miembros de su familia, Salvador se muestra cariñoso y afectuoso.

Como miembro del grupo republicano, Salvador presenta una postura moderada: lejos de la impulsividad de la juventud (simbolizada por Antón), apuesta por el diálogo, la argumentación y la victoria en las urnas. Su falta de formación le impide ejercer de líder del movimiento, posición para la que se estaba llamado de forma natural y es Encarna quien se convierte en responsable intelectual del colectivo. Sin embargo, ambos se

³⁵⁹ Visi le cuenta a don Enrique que el negocio es próspero y que gracias a los beneficios que obtienen, Salvador y ella han decidido comprar un camión para iniciar el reparto de aguardiente. Tras el camión, según el párroco, "llegará la casa, y con ella, los niños" (Cap. 36).

complementan: Salvador representa la fuerza del trabajo, los aspectos más primarios e instintivos del grupo, es un igual que mantiene contacto con las base, de manera que es él quien traduce a lenguaje llano los principios defendidos por los republicanos³⁶⁰.

Por sus acciones, su comportamiento y su vida personal, Salvador se convierte en un personaje heroico. Se le atribuyen cualidades como la justicia, la fortaleza, la prudencia y la templanza que, por extensión, se aplican al total de los obreros. Sin embargo, en ningún momento, se aprecia un interés por reflejar la realidad de los trabajadores: no se aportan los suficientes datos para evaluar la necesidad de las mejoras que exigen, no se reflejan sus duras condiciones de vida, ni se hace hincapié en la importancia de las medidas de presión que emprendieron. Se manejan estereotipos y los desenlaces de las tramas se ajustan a lo moralmente correcto, así, por ejemplo, Salvador, el obrero de buen corazón, se casa con Visi, la chica de origen humilde, y con ella, forma una familia.

8. 10. Alicia: la regeneración por amor.

Alicia Santibáñez es la dueña del prostíbulo de la zona. Es una mujer que se ha hecho a sí misma; su negocio no es honorable, pero lo puso en marcha ella sola con mucho esfuerzo y lo mantiene con cierto éxito. Es astuta: sabe granjearse el favor de los hombres más importantes de la ciudad y obtener beneficios de ellos (Alicia: “Castejón no moverá un dedo contra mí: sabe muy bien quiénes son mis amigos y que con ciertos amigos míos nadie se mete”³⁶¹, Cap. 2). En definitiva, como afirma el Marqués, es una “superviviente nata” (Cap. 11).

Durante la primera temporada, Alicia ejerce de confidente de Gonzalo: escucha sus opiniones y acepta sus críticas. Se insinúa que ambos se conocen de hace tiempo y han alcanzado un nivel de intimidad incluso mayor al que se establece entre dos personas que mantienen relaciones sexuales. Sin embargo, una serie de acontecimientos (boda con Victoria, negocios con el Gobernador...) provocan que Gonzalo le retire su apoyo; desde ese momento, la madame se convierte en su enemiga y canaliza todos los movimientos de aquellos que quieren acabar con el Marqués. Por ejemplo, tal como se ha visto, contrata a Salvador -cabeza visible del movimiento obrero del pueblo- para que los mineros

³⁶⁰ La escena desarrollada en la taberna en la que se explican los beneficios de la reforma agraria permite observar los roles que desempeñan Salvador y Encarna dentro del movimiento republicano (Cap. 31). Véase la nota dedicada al respecto dentro del análisis del personaje de Encarna.

³⁶¹ Aunque no ha sido estudiado en esta investigación, los prostíbulos son uno de los ámbitos de sociabilidad más destacados de los siglos XIX y XX, tal y como denota el citado comentario de Alicia. Para profundizar, véase: GUEREÑA, J. L., “El burdel como espacio de sociabilidad”, en *Hispania*, vol. 63, nº 214, 2003, pág. 551-569.

empiecen una huelga que detenga la producción y haga peligrar los contratos de Gonzalo, o tiene varios encuentros con la cuñada de Gonzalo, que le cuenta que una aseguradora inglesa está investigando la muerte del padre de Victoria, etc. Hay que subrayar que, en la mayoría de los casos, estos personajes no tenían una mala relación con Gonzalo -de hecho, Catalina estaba enamorada de él y trató de ayudarle-, pero sus acciones despiadadas y egoístas han provocado que se alíen contra él.

Alicia es uno de los personajes que se beneficia de la prolongación de la serie en dos temporadas más: entre las tramas creadas para mantener el interés, destaca la relación sentimental que se establece entre la prostituta y Salvador. Esta historia de amor constituye el principal eje de acción del personaje durante la segunda temporada. Por otra parte, se incorpora un nuevo elemento que modificará el comportamiento de Alicia: el Marqués descubre que, fruto de una relación que mantuvieron en el pasado, nació una hija -Carlota-, averigua su paradero y la secuestra para chantajear a Alicia. El objetivo dramático de la madame, durante la tercera temporada, es recuperar a su hija y vengarse del Marqués³⁶². En el fondo ambas metas están unidas porque Alicia, presentada como una madre abnegada y preocupada, desea liberar a su hija de la influencia de Gonzalo.

Para lograr hacer realidad sus planes, en primer lugar, debe convertirse en una mujer respetable que pueda acercarse sin dificultad a Carlota. Por eso, decide abrir un negocio *decente*: una tienda de moda.

ALICIA: Primero compraremos las telas más elegantes y modernas que haya. Hay que hacer vestidos como éste (señalando el que lleva puesto). Y luego arreglaremos la casa de arriba abajo.

MEMA: Pero ¿ahora quieres que me ponga a hacerte vestidos?

ALICIA: No exactamente. Perdóname, Mema, bastante paciencia has tenido. Los malos tiempos han acabado vamos a abrir un negocio decente.

MEMA: ¿Decente? Estás loca.

ALICIA: No, la ciudad se volverá loca. Vamos a ser unas empresarias respetables. Confía en mí.

MEMA: Pero es que no te entiendo. ¿Por qué haces todo esto?

(ALICIA coge un recorte donde aparece su hija Carlota y se lo muestra a Mema).³⁶³

³⁶² Al final de la segunda temporada, después de que Gonzalo la separe de su hija y se rompa la relación amorosa con Salvador, Alicia cae en un pozo de autodestrucción: desatiende su negocio, abusa de las drogas -opio-, etc. Esto provoca que sea internada en un sanatorio mental; la salida de la institución, en el primer episodio de la última temporada, representa su renacimiento.

³⁶³ Cap. 32.

Como se puede comprobar en el anterior dialogo, Mema, una antigua empleada de Alicia, es la única que se mantiene a su lado en sus peores momentos, así lo hace explícito Salvador: “Tu permaneciste a su lado cuando todos la abandonamos” (Cap. 32). Como es habitual en *La Señora*, se emplea el esquema maestro-discípulo para estructurar las relaciones entre los personajes. La escena en la que Alicia le cuenta a la prostituta sus planes evidencia la posición de poder/sumisión de ambas (Imagen 52): Mema aparece limpiando, quitando el polvo a la abandonada habitación del burdel, mientras que Alicia, vestida únicamente con ropa interior (lo que remite a los lujosos tejidos de otra época), mantiene una postura relajada -fuma un cigarrillo con las piernas cruzadas- y se dirige en tono condescendiente con Mema.

Imagen 52. Escenas de *La Señora*: relación “maestro-discípulo” entre Alicia y Mema.



Fuente: Cap. 31.

A lo largo de la tercera temporada, Alicia se comporta como una madre afectuosa: está pendiente del bienestar de su hija y se muestra dispuesta a luchar por su felicidad (Alicia se dirige a Carlota mientras contiene las lágrimas: “Yo nunca haría nada que te hiciera daño. Estaré aquí, a tu lado, siempre que me necesites”, Cap. 37). Como se ha mencionado, en *La Señora*, la mujer asume su maternidad sola, de una manera responsable; se incide así en su fortaleza mental y se exige el reconocimiento de su libertad y de su derecho a decidir por sí misma. En última instancia, esta vivencia de la maternidad se convierte en una forma de reivindicar emancipación femenina.

Aunque el segundo objetivo de Alicia, en esta última temporada, es destruir a Gonzalo, antepone los intereses de su hija a los suyos propios. Por ello, cuando Alonso de Castro –primo del Marqués y aliado de Alicia- pide en matrimonio a Carlota para hacerse con el título nobiliario rápidamente, Alicia rompe su relación con él; le llega a decir: “Haré

lo que sea para destruir a Gonzalo pero si le haces daño a mi hija, te juro que soy capaz de matar” (Cap. 37). Es, ante todo, una madre devota y preocupada³⁶⁴.

Las cualidades positivas de Alicia le hacen merecedora de lograr sus objetivos dramáticos: en el episodio final, la antigua madame le cuenta a Victoria que Gonzalo es en realidad un impostor y que, por tanto, su matrimonio no es válido. Después acude al Palacio donde se produce el enfrentamiento definitivo con Gonzalo:

GONZALO: (Zarandeando a Alicia) ¡Maldita zorra!

ALICIA: ¡Suéltame, Ramiro!... Ramiro Villaseca... Julia, tu mujer, te manda recuerdos.

GONZALO: ¿Cómo lo has sabido?

ALICIA: El conde de Villahermosa tenía razones más que suficientes para desenmascarar al impostar que le usurpó su apellido y su casa, ¿no crees?

GONZALO: Alonso...

ALICIA: Reconozco que sin él todo habría sido más difícil. A estas horas ya habrá interpuesto una denuncia contra ti. Apenas queda tiempo para que vengan a detenerte. Te lo advertí, Gonzalo, te pedí que no te volvieras contra mí o acabaría destruyéndote.³⁶⁵

Es la última vez que aparece el personaje de Alicia. Innegablemente, ha vencido aunque desconoce que su hija es ambiciosa y que pactará con Alonso para lograr su cuota de poder:

ALONSO: Sabía que ibas a venir. Te ha faltado valor para irte con ese infeliz.

CARLOTA: Mi padre hizo que el apellido Castro fuera importante. Consiguió lo que ningún Castro de sangre había conseguido antes (le quita el vaso de whisky y bebe).

ALONSO: Tu padre ya no es nadie.

CARLOTA: (Besándole de forma apasionada) No perderé todo lo que el consiguió.

ALONSO: Estás tan llena de ambición como él. (Besándola de nuevo) Es lo único que tienes. Y eso me fascina.³⁶⁶

La actitud de Carlota, que no deja de ser un pequeño fracaso para Alicia como madre, debe interpretarse como un mecanismo de los guionistas para mantener a estos personajes con nuevos conflictos en la secuela de la serie.

³⁶⁴ Alonso de Castro la define así en el capítulo 39.

³⁶⁵ Cap. 39.

³⁶⁶ Ídem.

8. 10. 1. Lectura histórica.

El personaje de Alicia es un modelo: representa *la otra salida* para la mujer. La prostitución ha sido tradicionalmente la forma menos ética para alcanzar un mayor bienestar económico³⁶⁷. En *La Señora*, se equipara a otras maneras de comercialización del cuerpo femenino menos visibles pero igual de condenables: la postura de la prostituta es similar a la de la joven criada que mantiene relaciones con el señorito, a la de la mantenida o incluso a la de la mujer que se casa con un viudo para conseguir cierta estabilidad. Esto se evidencia en la discusión que se entabla en la escuela de mujeres cuando las *decentes* no quieren compartir pupitre con las chicas de Alicia:

MENCHU: ¿Es verdad que le has dicho a las putas que pueden venir aquí a estudiar?

ENCARNA (moviendo la cabeza en señal de reproche): Prostitutas, Menchu. Sí: se lo he dicho (...). Tienen tanto derecho a aprender como tú.

MENCHU: Si pero nosotras no queremos estar al lado de esas cochinas

ENCARNA: Son mujeres normales y corrientes con la misma necesidad de aprender a leer y a escribir que vosotras... ¿o es que os vais a poner ahora como vuestros maridos?³⁶⁸

De igual modo, las continuas referencias de la madre de Encarna para que ésta ceda al cortejo de Pablo y mantenga una relación con él, demuestran que estas prácticas no sólo se admitían, sino que se consideraban correctas³⁶⁹.

Alicia da muestras de un carácter íntegro y bondadoso, lo que le permite encontrar con facilidad aliados, aunque su relación sea anecdótica o puntual: es lo que sucedió en la primera temporada cuando Victoria la visita para que Salvador salga de la cárcel³⁷⁰ o cuando le cede a una empleada parte del negocio³⁷¹. Como se ha comentado, también es

³⁶⁷ Esta idea toma forma a través de Conchita, una joven criada que, cansada de los desmanes de Vicenta y del trabajo en Casa Márquez, abandona su empleo y acude a Alicia para ofrecerse como prostituta. En un primer momento, la madame rechaza su propuesta y la contrata para hacerse cargo de la limpieza del burdel. Sin embargo, la muchacha insiste y, tras un encuentro con un cliente que la somete a varias vejaciones, demuestra tener la suficiente fortaleza mental como para ejercer el oficio (Cap. 9).

³⁶⁸ Cap. 5.

³⁶⁹ Los ejemplos son numerosos: “Te haces la digna con ese señorito... Si tuvieras lo que hay que tener, te tragarías tu orgullo como hacemos todas” (Cap. 7); “Mucho tiene que quererte este señorito para hacerte un regalo como este [dispensario] (...). Ningún hombre gasta tanto dinero en una mujer si no piensa conseguir algo a cambio (...) ¿lo has cazado? Pues ya está” (Cap. 9).

³⁷⁰ Victoria siente un gran aprecio por Alicia desde este encuentro (Cap. 5); por eso, cuando Carlota le pregunta por ella, Victoria no duda: “una mujer muy valiente que nunca dudó en ayudar a los que lo necesitaban” (Cap. 36).

³⁷¹ Cap. 20.

lo que ocurre cuando Alicia –que ha conseguido cierta reputación como modista- se dirige a Isabel, la esposa de Hugo de Viana, para que le presente a Carlota. A través de este detalle, se señala a Alicia como una buena madre y se define a Isabel como una mujer de buen corazón a pesar de su apariencia frívola (Cap. 34).

Se subraya la lealtad y la fidelidad de Alicia con sus amigos. En este sentido, destaca la relación que mantiene con Salvador: ambos se respetan y ayudan, incluso cuando el joven ya está casado con Visi³⁷². En definitiva, Alicia es una luchadora: implacable con sus enemigos, pero justa y tierna con los que le son cercanos. Su humanidad es reafirmada por la madre de Salvador, Amalia, en su lecho de muerte: “Alicia es una buena mujer pero no era para mi hijo” (Cap. 23).

En ningún momento se plantea la problemática social vinculada a la prostitución a principios de siglo. El local de Alicia es un sitio ordenado y seguro, donde se sugiere que ninguna mujer es explotada; de hecho, en el prostíbulo, una de las chicas conoce a un director de películas eróticas que la convierte en una estrella del celuloide (Cap. 10). Además, las prácticas abortivas, ligadas a los embarazos no deseados, se muestran en *La Señora* a través de la trama del dispensario médico (Cap. 10) y del personaje de la joven empleada de la fábrica de tabaco que, después de años de agresión por parte de su padre, acude a una vieja curandera para deshacerse de su bebé y muere desangrada (Cap. 8)³⁷³. Por tanto, estos conflictos no se relacionan con la falta de ética tradicionalmente asignada a las prostitutas, sino con la situación de pobreza -y la consecuente miseria moral- que sufren las clases más desfavorecidas.

Tampoco se alude al riesgo de contraer enfermedades de transmisión sexual, principal causa de la reglamentación durante los siglos XIX y XX³⁷⁴. La única referencia al respecto se produce cuando el círculo de damas católicas –liderado por la esposa del Gobernador- emprende una campaña para conseguir el cierre del negocio de Alicia (Cap. 11). En este caso, de acuerdo con lo que se muestra en pantalla, el peligro sanitario es

³⁷² En los capítulos 28 y 29, Visi le pide a Alicia que le preste dinero para contratar a un abogado que saque a Salvador de la prisión. Alicia –muy fría y cortante- le da una importante suma pero le dice que Salvador es un asesino, para que Visi, convencida de esto y tras la ejecución de Salvador, pueda olvidarle y rehacer su vida. Paralelamente, Alicia tratará de convencer al gobernador –asiduo cliente- de la inocencia de Salvador y, por tanto, de su necesaria excarcelación.

³⁷³ Las subtramas que se desarrollan gracias al dispensario médico ya han sido analizadas en el apartado dedicado al personaje de Encarna.

³⁷⁴ Véase CASTEJÓN BOLEA, R., “Las enfermedades venéreas y la regulación de la sexualidad en la España contemporánea”, en *Asclepio. Revista de la historia de la medicina y de la ciencia*, vol. 56, nº 2, 2004, pág. 223-242. Disponible en: <http://asclepio.revistas.csic.es/index.php/asclepio/article/viewFile/45/44>

únicamente una excusa que encubre la hipocresía y el puritanismo de las *decentes*. De nuevo, el sujeto del descrédito varía y no recae en la prostituta, sino en un grupo considerado tradicionalmente como digno de respeto.

En definitiva, la verdadera situación de este colectivo no se muestra, sino que se dulcifica: en el relato audiovisual, Alicia puede cambiar de profesión y *reinventarse* socialmente, cuando en realidad, haberse dedicado a la prostitución era un estigma y recluía a la mujer en el más bajo estrato social³⁷⁵.

Las cualidades positivas de Alicia permiten redimir a total de las prostitutas: se minimiza el cuestionamiento de la condición moral o ética vinculada al ejercicio de su oficio y se hace hincapié en valores como la maternidad que puede compartir con otras mujeres. Esta construcción amable es consecuencia de una lectura desde el presente: se pretende demostrar que una mujer fuerte y resolutiva puede subvertir a su favor cualquier circunstancia, que la tenacidad y la lucha otorgan a la mujer las riendas de su vida. Se reivindica, por tanto, la emancipación femenina.

8. 11. Vicenta: la tradición inmovilista.

Vicenta es el ama de llaves de la casa Márquez. Tras la muerte de la esposa de Ricardo, adoptó el rol de madre, así es frecuente que se refiera a Victoria como “mi niña”³⁷⁶. El resto de personajes hacen referencia a la especial relación que une a Vicenta con los Márquez³⁷⁷ e incluso, el primogénito, antes de casarse, subraya el papel de la gobernanta en el hogar:

PABLO: Sé que no hemos hecho [Pablo y Encarna] las cosas como a ti te hubiese gustado... Por eso quiero que decirte algo: en esta casa va a entrar una nueva señora pero no por eso vas a perder tu lugar. Llevas años cuidándonos a Victoria y a mí como si fueras una madre... y quiero que hagas lo mismo con mis hijos.³⁷⁸

³⁷⁵ Para profundizar sobre la situación y consideración social de la prostituta a principios del siglo XX, véase el ya clásico estudio de GUEREÑA, J. L., “De *historiae prostitutionis*. La prostitución en la España contemporánea”, en *Ayer*, nº 25, 1997, pág. 35-72; y el posterior trabajo: GUEREÑA, J. L., *La prostitución en la España Contemporánea*, Ed. Marcial Pons, Madrid, 2003.

³⁷⁶ Este comportamiento es evidente ya en el primer episodio: Vicenta no puede ocultar su emoción al ver a Victoria vestida para la fiesta y se dirige a ella empleando este apelativo cariñoso. Es la primera vez que el espectador escucha a Vicenta hablar con la joven.

³⁷⁷ Adelina se dirige a Vicenta y le dice: “Tú has sido mucho más para esa niña que una madre” (Cap. 5).

³⁷⁸ Cap. 17.

La ternura que Vicenta manifiesta con los señores contrasta con su actitud con el resto del servicio: es fría, distante y autoritaria hasta el punto de rozar la soberbia. Este comportamiento deriva de la supuesta superioridad del ama de llaves sobre los demás criados, dado que su responsabilidad en el correcto funcionamiento de la casa es mayor³⁷⁹. Únicamente se permite cierta confianza con Adelina, la cocinera.

Este personaje se convierte en un garante del *statu quo*. Vicenta sabe de la importancia de las apariencias y lucha para que Victoria se mantenga fiel a las convenciones sociales: debe respetar el orden, unirse a un hombre de similar condición económica, no inmiscuirse en los negocios familiares porque “es un asunto de hombres”, etc. La oposición de los dos caracteres es patente en la primera temporada (Vicenta no admite que Victoria se vea con Ángel, que medie en la mina, desaprueba que abandone el Palacio de los Castro cuando se casa con Gonzalo...).

Lo mismo sucede con Encarna. En un principio, el ama de llaves es su más firme rival: no acepta su inclusión en la familia Márquez porque considera que su origen social la incapacita para ser una *señora*³⁸⁰; con ella, se muestra muy altiva y desafiante³⁸¹. Sin embargo, poco a poco, debe admitir el buen criterio de la joven en los negocios y su posición en la familia: “Su hijo es un Márquez y que está tan autorizada como Victoria para tomar decisiones sobre la mina”, “La señora Encarna hace lo que tiene que hacer. Y chitón” (Cap. 21). Por otra parte, Vicenta empieza a reconocerse a sí misma en una Encarna que, confusa, no encuentra su lugar en la casa Márquez.

³⁷⁹ Ana Wagener, la actriz que interpreta el personaje, justifica así el comportamiento de Vicenta (“Charla de los internautas con la actriz que interpreta a Vicenta en *La Señora*”, en *Foro*, dentro del sitio web oficial de la serie en RTVE, 29 de junio de 2009, http://encuentrosdigitales.rtve.es/2009/ana_wagener.html[consulta 3 de enero de 2013].

³⁸⁰ En una charla digital, Ana Wagener explicó la actitud de Vicenta partiendo de la idea de que “en aquella época, el personal del servicio de las clases altas llegaban a ser incluso más clasistas que sus propios señores”. Vicenta se ha educado en ese ambiente y le cuesta asumir las nuevas circunstancias. Además, para ella, Encarna “es el chivo expiatorio”: representa todo con lo que no está de acuerdo. La actriz añade que “Vicenta querría lo mejor para Pablo y no cree que sea Encarna”, que esto “le pasa un poco a todas las madres (...)”. De esta manera, corrobora que, efectivamente, uno de los rasgos característicos del personaje de Vicenta es el rol que adopta como miembro de la “familia Márquez” (“Charla de los internautas con la actriz que interpreta a Vicenta...”).

³⁸¹ Vicenta le recrimina a Encarna su comportamiento y su actitud ante los conflictos mineros: “A mí, sí me importa ese orden que a ti tanto te molesta. Y la discreción. Y el respeto y sobre todo, esta familia. Y por eso mismo, porque me importa todo eso, puedes estar tranquila. Y ahora, si me disculpas”. Después de dirigirle estas palabras, el ama de llaves se encuentra con Justo que le advierte que se está confundiendo al tratar a Encarna como una “enemiga”, que con ella, es excesivamente “severa” y “rígida”. Al final del capítulo, Vicenta pide perdón a la joven por cómo la ha tratado (Cap. 22).

Las actitudes de Vicenta denotan que considera a los señores su propia familia. Su relación, en vez de contractual o económica, es totalmente emocional:

VICENTA: ¿Qué tengo yo, Justo? Tú tienes a Marcelina, Encarna tiene a Pedro y a sus ideales, Victoria a su marido y a su hija, hasta Adelina tiene a Rosalía y ésta, a Pío... Y, ¿qué me queda a mí? Los recuerdos sólo (...) Yo quiero vivir en el [corazón de Pedro]. Esta familia es lo único que me importa. Es mi única razón para seguir adelante.³⁸²

De hecho, cuando Victoria, ante la ruina empresarial, se ve obligada a vender los muebles y enseres familiares, a hipotecar la casa y finalmente, despedir al servicio, Vicenta es la única que expresa su deseo de permanecer a su lado: “Mientras haya un Márquez en esta casa, yo seguiré en ella. Yo no puedo ir a otro sitio. Esta casa es mi vida” (Cap. 38).

En la tercera temporada aparece un antagonista de Vicenta: Marcelina, la esposa de Justo, es contratada como profesora de Pedro –el hijo de Encarna-. Durante la segunda temporada, el triángulo amoroso protagonizado por Vicenta, Justo y Julio es una de las tramas de mayor importancia³⁸³; por tanto, el primer ámbito de enfrentamiento de estas dos mujeres el sentimental³⁸⁴. Por otra parte, el conservadurismo de Vicenta, que se convierte en la *abuela* del niño, choca con la manera de enseñar de Marcelina, partidaria de métodos puestos en marcha por la Institución Libre de Enseñanza, un importante centro intelectual de principios de siglo y afín ideológicamente a los supuestos defendidos por la República³⁸⁵. Así, Marcelina promueve el aprendizaje al aire libre y la experimentación

³⁸² Cap. 36.

³⁸³ El objetivo dramático de Vicenta durante la segunda temporada es consolidar su relación sentimental con Justo. Un antiguo novio, Julio, aparece como el mayor obstáculo para conseguir esta meta.

³⁸⁴ Como se puede apreciar, en la imagen 53, Vicenta espía desde la ventana la conversación que tienen Julio y Marcelina.

³⁸⁵ Véase MILLÁN, F., *La revolución laica: de la Institución Libre de Enseñanza a la escuela de la República*, Ed. Fernando Torres, Valencia, 1983; o MOLERO PINTADO, A., “La Institución Libre de Enseñanza y sus relaciones en la política educativa de la II República”, en *Revista de Educación*, nº 243, 1976, pág. 82-90.

La Institución Libre de Enseñanza ha sido estudiada desde múltiples perspectivas (su nacimiento y desarrollo, organización, materias impartidas y métodos de aprendizaje, repercusión e influencia, etc.). Como mero acercamiento, véase TUÑÓN DE LARA, M., “Institución Libre de Enseñanza e *institucionismo* en el primer tercio del siglo XX”, en LÓPEZ F., PÉREZ, J., SALONOM, N., y CHEVALIER, M., (coor.), *Actas del quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, vol. 2, Ed. Universidad de Burdeos, Burdeos, 1977, pág. 839-851. Disponible en: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/05/aih_05_2_043.pdf; JIMÉNEZ-LANDI MARTÍNEZ, A., *La Institución Libre de Enseñanza y su ambiente*, Ed. Universidad Complutense, Madrid, 1996; o PALACIO MORENA, J. I., “La Institución Libre de Enseñanza y la reforma social”, en SUÁREZ CORTINA, M. (coor.),

como manera de acercamiento a las materias. Vicenta asiste a esto horrorizada: “De tanto ponerse al sol, el niño se va a poner negro como un tizón... como si fuera un zarrapastroso” (Cap. 33). El enfrentamiento entre los dos modelos de educación es patente:

VICENTA: Eres tú la que lo tienes que educar.

MARCELINA: Y eso intento.

VICENTA: Tú lo has dicho: lo intentas pero no resulta. (...) Lo estas maleducando: a veces hace falta mano dura.

MARCELINA: Estoy educando a un hombre responsable y no voy a utilizar el castigo.³⁸⁶

Son especialmente significativas las posturas divergentes de las dos mujeres ante la primera comunión de Pedro: Vicenta está especialmente atenta a la parafernalia del evento (traje de comunión, fotos, regalos), mientras que Marcelina intenta que comprenda la trascendencia del hecho y que no se aferre a sus manifestaciones más superficiales. El encono es tal que Encarna se ve obligada a intervenir: aunque está de acuerdo con las ideas de Marcelina -considera que Pedro es demasiado pequeño para entender lo que implica el sacramento-, se alinea con Vicenta y anuncia que su hijo tomará la comunión, como el resto de los niños de su edad, para que no sea estigmatizado socialmente (Cap. 34). Curiosamente, durante el arresto de Encarna, son estas dos mujeres quienes sujetan a Pedro: simbólicamente el niño se queda con sus dos *nanas* (Imagen 53).

Imagen 53. Escenas de *La Señora*: Enfrentamiento Vicenta/Marcelina.



Fuente: mediateca RTVE, Cap. 31 y Cap. 34.

Libertad, armonía y tolerancia: la cultura institucionalista en la España Contemporánea, Ed. Tecnos, Madrid, 2011.

³⁸⁶ Cap. 31.

La relación entre Encarna y Marcelina es fácil y fluida, contraponiéndose a la dificultad con la que nació la complicidad entre Encarna y el ama de llaves. Por ejemplo, el comportamiento de las dos mujeres ante los pasquines republicanos que Encarna escribe desde la clandestinidad, es radicalmente diferente: Marcelina encuentra los textos y se los entrega a Encarna para que nadie los descubra convirtiéndose, de esta manera, en su aliado; sin embargo, Vicenta sospecha del comportamiento de Encarna y comparte sus miedos con Adelina (“No quiero que se meta en ningún lio, Adelina. Es parte de esta familia”, Cap. 32). Su miedo es irracional y su postura, pasiva: no hace nada. Por el contrario, Marcelina es proactiva: no duda en implicarse.

Marcelina supone un peligro para Vicenta porque su posición en la casa de los Márquez depende del grado de unión personal que mantiene con cada uno de sus habitantes. De este modo, vive como una derrota la buena relación que la profesora entabla con los demás miembros del servicio, especialmente con Adelina, la cocinera y hasta entonces principal apoyo de Vicenta, a la que enseña a leer y escribir (Cap. 36).

El proceso será duro, pero finalmente Marcelina y Vicenta, aun siendo polos opuestos, aprenden a respetarse y apreciarse. La profesora sabe que Vicenta se siente amenazada por los cambios propugnados por la República e intenta tranquilizarla:

MARCELINA: No hay por qué temer a lo que va a venir, Vicenta. Cualquier cosa será mejor que lo que había. No tengas miedo.

VICENTA: ¿Todavía no te has enterado, Marcelina? A mí no me preocupa ni la política ni las ideas. Yo solo sufro por los míos: el futuro de Victoria y de Encarna me preocupa. Sólo eso.

MARCELINA: Eres una buena mujer (...) Sé que incluso si me lo propongo podríamos llegar a ser buenas amigas.

VICENTA: Cuando quieras puedes intentarlo.³⁸⁷

Otro elemento que define a Vicenta es su consideración de *solterona*: una mujer que ha desperdiciado su juventud y que, incapaz de encontrar un esposo, ha fracasado en su vida puesto que, como ya se ha mencionado, el éxito personal se establece en función de la maternidad y de la creación de una familia³⁸⁸. Por ello, su carácter se agria y se la presenta como una persona amargada y resentida. En este sentido, destaca el valor dramático de la escena en la que Vicenta, después de su boda con Julio y siendo

³⁸⁷ Cap. 39.

³⁸⁸ La vigencia de este estereotipo en las primeras décadas del siglo XX queda corroborada por la existencia de personajes similares en las obras importantes dramaturgos como Federico García Lorca (véase *Yerma* o *Rosario en La casa de Bernarda Alba*).

consciente de que éste la ha abandonado, se acaricia el cuerpo sobre el camisón de satén (Imagen 54). Es la constatación de que su piel ajada nunca gozará de las atenciones de un hombre. Las mujeres que, superada cierta edad, permanecían solteras, eran señaladas socialmente: el matrimonio significaba acceder a una mejor condición, a pesar de que el varón ejerciera de tutor de la esposa³⁸⁹.

Imagen 54. Escenas de *La Señora*: Vicenta se identifica como una *solterona*.



Fuente: Cap. 27.

Sin duda, una de las manifestaciones más significativas de la evolución de Vicenta es el comentario que realiza en la cocina en el último episodio: Victoria, después de descubrir que su matrimonio con Gonzalo era una mentira y una vez que Ángel ha renunciado a sus votos como sacerdote, pasa la noche con el que siempre ha sido su gran amor. En un primer momento, Vicenta se limita a actuar como la *madre* que siempre ha sido para Victoria y con una burda mentira impide que Ludi sorprenda a los amantes (“está descansando y no quiero que se la moleste”), pero por la mañana, ante la insistencia del servicio por el estado de Victoria, la gobernanta anuncia: “La señora no estaba sola. Ni un comentario” (Cap. 39). Esta actitud es radicalmente opuesta a la que Vicenta ha mantenido respecto a la relación entre los dos jóvenes durante toda la serie: Ángel siempre había sido considerado como lo prohibido, el que traería la desgracia y la infelicidad a la vida de Victoria, el “don nadie”...

Ciertamente, con esta frase se pone fin a una conversación en la que los sirvientes comentan los cambios en la consideración de la mujer que traerá la proclamación de la República: el reconocimiento de sus derechos civiles (sufragio, divorcio) conduce irremediabilmente a la ansiada independencia femenina³⁹⁰.

³⁸⁹ BLASCO HERRANZ, I., *Op. cit.*

³⁹⁰ La actitud de Marcelina durante este diálogo se ajusta a lo que se espera de una profesora liberal. Véase ONTAÑÓN SÁNCHEZ, E., “La Institución Libre de Enseñanza en el proceso de emancipación de la mujer”, en

MARCELINA: Con la República toda va a cambiar. Habrá más justicia. Sobre todo para las mujeres: ya no tendrán que vivir supeditadas al marido de por vida.

ADELINA: Ahora podemos elegir y votar como vosotros. (...)

VICENTA: La mujer tiene tanto derecho como el que más a decidir. No tiene por qué venir ningún hombre a hablar por ella. Encarna ha llegado a concejal sin ningún hombre al lado y Victoria ha conseguido salvar la mina (...) porque la dignidad empieza por una misma.³⁹¹

8. 11. 1. Lectura histórica.

Sin lugar a dudas, en *La Señora*, Vicenta encarna el conservadurismo y la tradición. Como representante de las viejas generaciones, el ama de llaves se niega a afrontar las transformaciones del nuevo siglo, pero su estatismo no es manifestación de una ideología, sino que se debe a que considera imposible otro modo de vida.

Desde el final de la segunda temporada y durante la tercera, todo el mundo de Vicenta se tambalea. Los nuevos tiempos –las circunstancias: la modernización industrial, la libertad de la mujer, las ideologías de izquierdas, el activismo social, etc.- exigen maneras diferentes de encarar el día a día y Vicenta, educada en otro siglo, no las aprueba ni desea interiorizarlas. A pesar de todo, el cariño incondicional que profesa a los Márquez actuará como motor del cambio. Los miembros de esta familia ejemplifican a la perfección las posturas progresistas: Victoria se configura como una mujer libre y activa en el mundo empresarial, Encarna es una luchadora que no duda en involucrarse en la vida política, Marcelina demuestra que otro punto de vista es igualmente válido... Si Vicenta ama a estas figuras, lógicamente no le queda más alternativa que respaldarlas en sus decisiones, aceptando así el cambio de roles. Sólo a partir de esta idea, se explica la creciente solidaridad con Encarna o la simpatía final hacia la profesora de Pedro.

El personaje de Vicenta se ajusta a un estereotipo muy repetido en el cine y la televisión: independientemente de que se trate de un hombre o una mujer, en estos relatos de época que recrean las diferencias sociales entre señores y criados, es habitual que aparezca la figura de un mayordomo o ama de llaves de comportamiento autoritario, carácter dominante y soberbio, que inspire miedo en los que le rodean y sospecha en el espectador. Es el caso de la señora Danvers en *Rebeca* (A. Hitchcock, 1940)³⁹² o del señor

ÁLVAREZ LÁZARO, P. F., y VÁZQUEZ ROMERO, J. M., (coord.), *Krause, Giner y la Institución Libre de Enseñanza: nuevos estudios*, Ed. Universidad Pontificia de Comillas, Madrid, 2005, pág. 17-26.

³⁹¹ Cap. 39.

³⁹² La influencia de este modelo se aprecia incluso en la creación del vestuario del personaje, como se mostró en el capítulo 4 de este trabajo.

Stevens en *Lo que queda del día* (J. Ivory, 1993). Este modelo también se ha trasladado a las series televisivas contemporáneas: es doña Ángela o don Benjamín en *Gran Hotel* (Antena 3, 2011-2013) y del señor Carson y la señora Hughes en *Downton Abbey* (ITV, 2010-actualidad). Estos ejemplos corroboran la capacidad de las ficciones audiovisuales para construir y mantener determinadas imágenes sobre figuras y aspectos del pasado. Paradigmas que son asumidos por el espectador sin apenas cuestionarlos y que se enriquecen con las aportaciones de nuevos relatos.

La posición de Vicenta es difícil porque es demasiado estricta, porque no admite que algo pueda salirse de los límites socialmente establecidos. Acepta las convenciones aún a pesar de que puedan perjudicarla: como *solterona*, permanecerá en tierra de nadie, sin una condición definida, pero no se rebela, sino que se somete a la tradición. A través del personaje de la gobernanta se muestra que el pasado es un lastre, que impide la mejora de la sociedad y que nada puede interponerse en el camino del progreso. Su fuerza es tal que sólo queda aceptarlo o morir arrollado. Sin embargo, no se produce ningún análisis de las situaciones o de las ideas en que se basan; simplemente -y como es habitual en *La Señora*- Vicenta se opone a la relación de Victoria y de Ángel y, por ello, de entrada, pertenece al grupo de los *malos*. Gracias a la ternura que manifiesta hacia la joven y a su inquebrantable lealtad, se la identifica con la *madre* que únicamente desea la felicidad de sus hijos y por ello, se le *perdona* su comportamiento.

Capítulo 9. La construcción de escenarios en *La Señora*: los lugares de la memoria.

Las series de época enlazan directamente con una variedad del llamado cine histórico caracterizado por su impecable puesta en escena: los personajes ficticios se sitúan en un periodo perfectamente reproducido y reconocible por la audiencia. Las tramas versan sobre temas universales (amor, conflictos familiares, aventuras, etc.) que pueden trasladarse a cualquier marco espacio-temporal, porque, en realidad, gracias a los adelantos técnicos, el verdadero protagonista de la narración es el “espíritu de la época”³⁹³.

Aunque este tipo de cine gozó cierto auge a finales del siglo XX-destaca la obra de James Ivory³⁹⁴-, el referente inmediato, por su adecuación a la periodicidad del formato televisivo, son las miniseries británicas y estadounidenses realizadas en los años 70 y 80. La mayoría de ellas adaptaban a la pequeña pantalla obras literarias de carácter folletinesco (Tabla 6).

Tabla 6. Adaptaciones cinematográficas y en formato de miniserie de televisión.

Obra literaria	Autor	Adaptación cine	TV	Remake TV
<i>Orgullo y Prejuicio</i>	Jane Austen	Joe Wright, 2005	1967	1995
<i>Sentido y Sensibilidad</i>	Jane Austen	Ang Lee, 1995	1971	2008
<i>Emma</i>	Jane Austen	Douglas McGrath, 1996	1972	2009
<i>Grandes Esperanzas</i>	Charles Dickens	Mike Newell, 2012	1967	2011
<i>Oliver Twist</i>	Charles Dickens	Roman Polanski, 2005	1982	2007
<i>La pequeña Dorrit</i>	Charles Dickens	Christine Edzard, 1988		2008

Fuente: Elaboración propia.

El éxito de estas producciones en las parrillas de televisión es evidente desde el 2000: se hacen *remakes*, se acude novelas menos conocidas o se buscan argumentos que ofrezcan una lectura desde el presente (Tabla 7).

La legitimidad de estos relatos deriva de la historicidad de los escenarios, por lo que se pone especial cuidado en la construcción de los decorados y en su ambientación. Estos elementos deben introducir al público en espacios cotidianos y reconocibles que le resulten verosímiles y que favorezcan la identificación con los personajes. En esa misma medida, aumentará la credibilidad del relato.

³⁹³ MONTERDE, J. E.; SELVA MASOLIVER, M. y SOLÀ ARGUIMBAU, A., *Op. cit.*, pág. 138-139.

³⁹⁴ *Regreso a Howards End* (James Ivory, 1992) adapta la novela *La mansión* de Edward Morgan Foster, publicada en 1910, mientras que *Lo que queda del día* (James Ivory, 1993), a pesar de estar ambientada en la Inglaterra de entreguerras, se basa en la novela homónima del japonés Kazuo Ishiguro -afincado en Londres desde los seis años- editada en 1989.

Tabla 7. Producciones de época británicas y norteamericanas realizadas para televisión después de 2000.

Título(Año producción)	Formato	Texto vinculado. Ambientación
<i>Cranford</i> (2007)	Miniserie	Adaptación de la novela homónima de Elisabeth Gaskell (por entregas: 1851)
<i>Regreso a Cranford</i> (2009)	Miniserie	Adaptación de la novela homónima de Elisabeth Gaskell (por entregas: 1851)
<i>Larkv Rise to Candleford</i> (2008-2011)	Serie	Adaptación de la trilogía de Flora Thompson (1939-1943)
<i>Galerías Paradise</i> (2012-actualidad))	Serie	Adaptación de la novela de Emil Zola, <i>El paraíso de las damas</i> (1883)
<i>Mr. Selfridge</i> (2013)	Serie	Basada en la vida del fundador de los almacenes Selfridge. Ambientada en Londres en 1910
<i>Mildred Pierce</i> (2011)	Miniserie	Adaptación de la novela homónima de James M. Cain (1941). Ambientada en Estados Unidos durante la Gran Depresión
<i>Broadwalk Empire</i> (2010-actualidad)	Serie	Basada en la novela homónima de Nelson Johnson. Ambientada en Atlantic City en 1920
<i>Llama a la comadrona</i> (2012-actualidad)	Serie	Basado en las memorias de Jennifer Worth. Ambientada en East End londinense en 1950

Fuente: Elaboración propia.

Como se ha comentado, cuando la ficción se encuadra en el pasado reciente, se apela a la memoria de la audiencia y a su vinculación afectiva con lo vivido para evitar que se cuestione lo mostrado³⁹⁵. Sin embargo, cuando la distancia es mayor, se reconstruye el espacio utilizando códigos visuales ampliamente asentados en el imaginario colectivo. En estos casos, se fomenta la presencia de elementos cotidianos que, vistos desde el presente, puedan resultar curiosos (teléfonos, gramófonos, aparatos de radio, utensilios de cocina...).

La creación de personajes debe tener en cuenta no sólo sus características físicas y psicológicas, sino que también debe incluir la red de relaciones que se establecen con los demás individuos y en qué marco se realizan estas interacciones. Aspectos determinantes como la profesión o la posición que se ocupa dentro de un grupo se manifiestan en pantalla a través del vestuario y la ambientación, tal como se ha explicado en la primera parte de esta investigación dedicada a la construcción de decorados y a los departamentos de peluquería, maquillaje y vestuario.

³⁹⁵ Véase RUEDA LAFFOND, J. C., y GUERRA, A., *Op. cit.*, pág. 402; y RUEDA LAFFOND, J. C., “¿Reescribiendo la historia?...”, pág. 92.

Por otra parte, el espectador, según adquiere conocimiento sobre la serie, es capaz de aislar determinados escenarios que hace corresponder con el tipo de trama que allí se desarrolla, de manera que puede distinguir el carácter de la escena antes de que ésta comience y valorar su importancia. Por ejemplo, en *La Señora*, el acantilado y el bosque se asocian al amor puro e inocente –por prematuro- de Ángel y Victoria, el invernadero es el lugar de las confidencias y la cocina, el entorno propicio para las situaciones cómicas.

9.1. La cocina.

En la casa de los Márquez, ya desde la cabecera, se diferencian dos espacios³⁹⁶: en la planta noble se desarrolla la vida de los señores mientras que la cocina es el lugar de trabajo y de reunión de la servidumbre (Imagen 55).

Imagen 55. Diferenciación de espacios en la cabecera de *La Señora*.



Fuente: Cap. 4.

Esta dicotomía, basada en la existencia real de lugares físicos reservados para cada uno de estos estratos sociales en las viviendas de finales del siglo XIX, es el eje de articulación de muchas producciones ambientadas en la Inglaterra de principios de siglo: desde la clásica *Upstairs, Downstairs* (ITV, 1971-1975) a la reciente *Downton Abbey* (ITV, 2010-actualidad) –Imagen 56-.

La Señora –al igual que otras series de ficción nacionales (Imagen 57)- reproduce este esquema, perfectamente asimilado por el público, aunque en España, dado el tipo de construcción, la separación horizontal era más frecuente. Un análisis somero de las

³⁹⁶ Véanse los capítulos 3 y 6 de este trabajo, dedicados a la dirección de Arte y a la cabecera de *La Señora*.

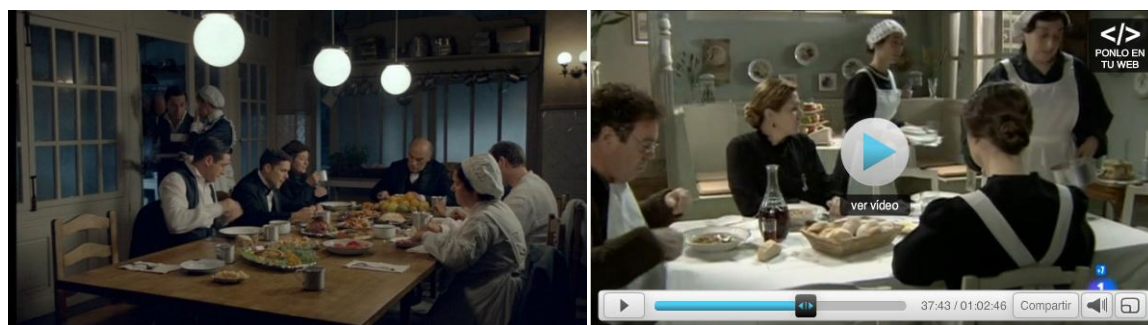
plantas de los edificios de la época demuestra que la distribución de la vivienda familiar consignaba dos ámbitos distintos: un espacio de representación y vida pública o social, restringido a los dueños de la casa (salones, comedores, vestíbulos de entrada, etc.) y un circuito paralelo destinado al mantenimiento de la casa y al que sólo tenía acceso el servicio (cocina, lavaderos, etc.). De hecho, la entrada a cada uno de estos mundos era independiente y permanecía oculta para el otro grupo (el caso más evidente es el de las escaleras de servicio situadas, normalmente, en la parte trasera de los edificios)³⁹⁷.

Imagen 56. Cocina de *Downton Abbey*.



Fuente: <http://taquetaque.com/taque-taque/inspiracion/decoracion/downton-abbey-y-villa-eulalia-ii-la-cocina.php>

Imagen 57. Cocinas en *Gran Hotel* y *La Señora*.



Fuente: http://gran-hotel-serie-de-television.wikia.com/wiki/La_doncella_en_el_estanque; **Izda.:** http://gran-hotel-serie-de-television.wikia.com/wiki/La_doncella_en_el_estanque; **Dcha.: Cap. 3.**

Como se ha comentado, en la construcción de la cocina de *La Señora* primaron los aspectos dramáticos sobre la rigurosidad histórica: no sólo se adoptó una estructuración del espacio inusual, sino que también se dedicaron más metros a esta zona para que albergara todas las tramas relacionadas con el servicio. A pesar del carácter intrascendente de los temas tratados en la cocina (funcionan como alivio cómico), su

³⁹⁷ Como muestra, véase el plano de la Casa Batlló (1904-1906) o la Casa Milá (1906-1912) de Antoni Gaudí.

reproducción minuciosa es vital para la consideración de la serie como un producto de calidad, por ello la dirección de Arte puso especial cuidado en recrear el aspecto de una cocina burguesa a principios de siglo. Se buscaron muebles, objetos y utensilios parecidos a los que se podían ver en las fotografías de revistas ilustradas de decoración –base de la documentación reunida-, independientemente de que fueran o no de esa época: por ejemplo, la cocina de los Márquez es una reproducción acorde con la moda *vintage* de la actualidad.

Era muy poco frecuente que un habitante de las plantas superiores apareciera en estos espacios. Su presencia se sancionaba como inadecuada socialmente, por lo que, en caso de que ocurriera, se subrayaba la separación social entre clases y los criados rápidamente adoptaban una postura de subordinación: se interrumpen las conversaciones, se levantan y llegan a inclinar la cabeza (Imágenes 58).

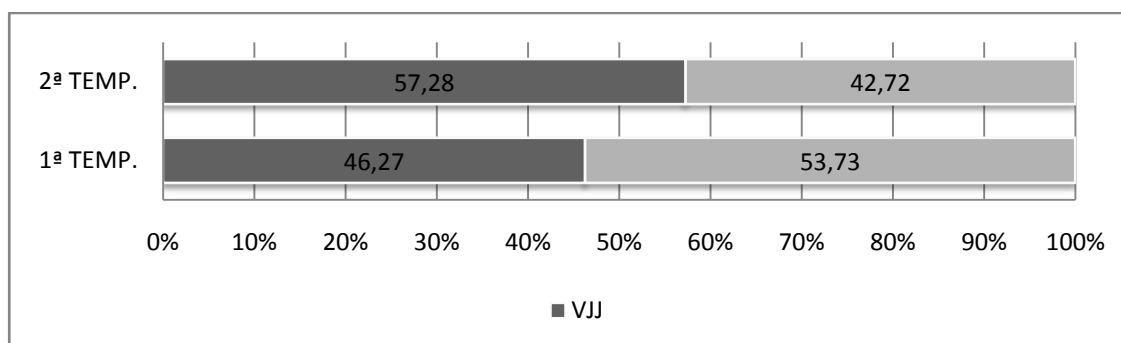
Imagen 58. La entrada de Victoria en la cocina sorprende al servicio.



Fuente: Cap. 6.

Una de las claves del éxito de este modelo de producciones radica en que las tramas protagonizadas por el servicio adquieren la misma importancia dramática que aquellas en las que participan los señores, de esta manera se muestra la universalidad de los conflictos humanos (de índole amorosa, familiar, relacionados con la amistad o el compañerismo), a pesar de que la forma de afrontarlos difiere en cada grupo. Las habitaciones de los criados y la cocina suelen ser los principales escenarios de desarrollo de las tramas en las que se involucra al servicio. En *La Señora* destaca el triángulo amoroso protagonizado por el ama de llaves –Vicenta-, el jardinero –Justo- y un antiguo novio de la mujer –Julio-. Durante la primera temporada, el 46,27% de las escenas que se desarrollan en la cocina se refieren a esta subtrama. El porcentaje aumenta en la segunda temporada (57,28%) debido a la relevancia argumental que adquieren las relaciones sentimentales (Gráfico 10).

Gráfico 10. Porcentaje de escenas de la subtrama Vicenta/Justo/Julio respecto al total de escenas desarrolladas en la cocina durante la primera y la segunda temporada.



Fuente: Elaboración propia a partir de la base de datos diseñada para el análisis de contenido de las escenas.

Entre iguales, las formas se relajan y se establecen interacciones más espontáneas; de modo que estos escenarios se caracterizan por dar entrada a expresiones más populares y convertirse en el lugar en el que se desarrollen los conflictos más ligeros. El humor se subraya con el uso de efectos de sonido y frases musicales cortas y bien puntuadas. La música debe reflejar las características de este escenario, de manera que el *leivmotiv* de la cocina presenta influencias del jazz clásico, instrumentos de clara sonoridad como los clarinetes, etc. Es un mundo armónico diáfano, menos cromático y complejo³⁹⁸.

Al mismo tiempo, estos espacios más informales permiten la entrada en escena de aspectos de la vida cotidiana que no pueden formar parte de la trama principal. Por sus características, la cocina es el lugar idóneo para que los sirvientes hablen de las formas de ocio más comunes: cine y bailes. En el capítulo 11, Adelina cuenta que aprovechó la tarde para ir al cine: “¡Hoy es nuestra tarde libre! Voy con mis primas al *cinema*, ¡que me hace una ilusión! Me han dicho que es precioso, que hay unos cortinajes rojos de terciopelo y un señor que toca música”. Los comentarios de Adelina permiten situar la acción en una línea de tiempo: en los años 20 el cine en España es un fenómeno muy popular, especialmente en el Levante y en las grandes ciudades³⁹⁹.

³⁹⁸ Entrevista personal realizada a Federico Jusid, compositor de la banda sonora (3 de febrero de 2014).

³⁹⁹ Aunque González Calleja afirma que sólo es una curiosa invención, la prensa de la época, el número de salas y la distribución cinematográfica ratifican la expansión del cine como oferta de ocio popular (GONZÁLEZ CALLEJA, E., *La España de Primo de Rivera. La modernización autoritaria 1923-1930*, Ed. Alianza Editorial, Madrid, 2005, pág. 277).

Imagen 59. Escenas de *La Señora*: el cine se configura como una forma de ocio popular.



ADELINA: Entonces aparece el moro, que no es moro ni nada, sino Rodolfo Valentino, a caballo por el desierto, más bonito que un sanluis y la ve a ella, que es la dama, y es elegantísima y se pasa todo el tiempo bebiendo champagne y fumando... uff, uff...

LUDI: ¿Y se besan?

ADELINA: Qué va... Eso pasa al final.



Fuente: Cap. 11.

El cine se presenta como un medio de evasión y de ensoñación para este colectivo, especialmente para las mujeres. Así, la cocinera que vuelve enamorada del actor Rodolfo Valentino y, como cualquier *fan*, compra una postal del galán del cine mudo (Imágenes 59). Esto permite mostrar en pantalla el afianzamiento del *star system*. Sin embargo, no se profundiza en el cine como forma de entretenimiento arraigada en España, ni en sus efectos sociales (imposición de modas, comportamientos, actitudes, etc.). Tampoco se menciona la proliferación de revistas de cine en esos años, donde Adelina podría haber encontrado entrevistas y fotografías de su actor preferido.

Las criadas más jóvenes, Ludi y Rosalía, esperan con impaciencia la celebración del baile anual con motivo de la Feria de Ganado. Esta es una situación propicia para que relacionarse y entablar conversación con los muchachos de la zona⁴⁰⁰. Adelina, como

⁴⁰⁰ Para profundizar sobre las formas de ocio de Asturias, lugar en el que se sitúa la trama de *La Señora*, véase URÍA, J., *Una historia social del ocio en Asturias (1898-1914)*, Ed. Publicaciones Unión, Madrid, 1996.

responsable de su sobrina Rosalía, se muestra reacia a que las chicas permanezcan a hasta tarde en la fiesta puesto que eso se podría considerar poco decoroso, sobre todo, si se tiene en cuenta que la Casa Márquez está de luto:

LUDI: ¡Vaya faena esto del duelo, Adelina!, ¡ni siquiera voy a poder ir a la Feria del Ganado! Y, así, cómo voy a conocer a alguien...

ADELINA: Pero, neniña...

LUDI: No es que yo no sienta la muerte del señorito, Adelina, que no es eso de verdad (...)

ADELINA: Muy bien, vas a ir a la Feria pero con una condición... Te llevas a Rosalía contigo y le das ejemplo de cómo se debe comportar una chica, una señorita.⁴⁰¹

Como se aprecia en las imágenes 60, el recinto ferial se compone por una plaza circundada por puestos ambulantes en los que se vende bebida y comida; sobre un estrado, un grupo de músicos tocan melodías del folklore tradicional; la gente baila y consume productos típicos. Los bailes constituían el medio habitual de emparejarse para la gente joven perteneciente a las clases más humildes. De hecho, cuando se casaban, dejaban de acudir, salvo los organizados en fiestas especiales⁴⁰².

Imagen 60. Ocio de las clases populares: escenas de bailes en *La Señora*.



Fuente: Cap. 18.

Los trabajos de Uría han sido de gran utilidad para el análisis de los principales espacios recreados en la serie (capítulo 9 de la presente investigación).

⁴⁰¹ Cap. 18.

⁴⁰² PAZ, M. A., "The Spanish Remember..."

La lectura de novelas decimonónicas es otro de los entretenimientos más frecuentes. Las clases más bajas son iletradas, de manera que, en *La Señora*, es necesaria la ayuda de Victoria para que el servicio disfrute de este pasatiempo. Las novelas elegidas por la joven son, en este caso, muy significativas: Victoria lee de forma recurrente *Doña Perfecta*, de Benito Pérez Galdós. Esta obra narra la historia de amor desdichado entre dos primos Rosario y Pepe, de manera que la novela de Galdós se convierte en un trasunto de la relación de Victoria y Ángel. Por otra parte, en el capítulo 18, Victoria opta por la lectura de *Pepita Jiménez*, de Juan Valera: en esta ocasión, un joven sacerdote, don Luis, se enamora de la futura esposa de su padre, Pepita Jiménez (Imágenes 61). Todas ellas tienen un fuerte componente romántico que, en esta serie, se impone a otras consideraciones sociales, históricas o artísticas de las obras mencionadas.

Imagen 61. Ocio popular: escenas de lectura de novelas en *La Señora*.



Fuente: arriba: Cap. 1, lectura de *Doña Perfecta*; abajo: Cap. 18, lectura de *Pepita Jiménez*.

Imagen 62. La cocina, escenario del alivio cómico en *La Señora*.



Fuente: Cap. 34.

La cocina es el reflejo de la cultura popular. Allí, los grandes temas desaparecen o se banalizan: por ejemplo, el conflicto interno que podría sufrir Encarna –militante de

izquierdas y atea- a la hora de decidir si su hijo debe o no recibir la primera comunión, se convierte en una anécdota protagonizada por el miedo del niño a no recibir regalos (Imágenes 62).

En este lugar tienen cabida todos aquellos aspectos relacionados con las tradiciones y las supersticiones, elementos que, en realidad, vertebraban la vida social de las clases más humildes. En la primera temporada, la cocina es el lugar escogido para que los criados den los regalos de boda a una de las sirvientas que se casa y, por tanto, abandona el servicio (Imágenes 63).

Imagen 63. La cocina, reflejo de las tradiciones populares: regalo de boda.



ADELINA: ¿Ocho pesetas? Pues ya me dirás qué hacemos con eso.

VICENTA: ¿Con esto no hay para la mantelería?

ADELINA: Pues por muy amigas de mi tía que sean esas monjas, para el bordado completo, no hay. A lo mejor, sin servilletas.

VICENTA: ¿Pero cómo vamos a regalar el mantel sin servilletas, mujer? (...) Pues vaya regalo le vamos a hacer a Aurora. Uno solo se casa una vez en la vida...

ADELINA: Yo siempre soñé llevar un traje a azul a mi boda y mi madre me tenía preparado el ajuar completo, ¿eh?

Fuente: Cap. 2.

Por esto mismo, la cocina también se configura como un espacio para la crítica y las sanciones sociales: los sirvientes comentan libremente lo que les sucede a los habitantes de las plantas superiores y valoran su comportamiento de acuerdo con unas reglas sociales. Se muestra en pantalla que el orden social está perfectamente asumido por los estratos más desfavorecidos y curiosamente, de forma involuntaria, estos se convierten en garantes del *statu quo*.

En este sentido, los ejemplos son numerosos y variados. En primer lugar, en el plano de las relaciones sentimentales, desde el inicio, Vicenta se opone frontalmente a la unión de Victoria y Ángel porque los romances interclasistas no están socialmente

permitidos: “son imposibles”, “una locura”, las “señoritas” no pueden juntarse con “zarrapastrosos”⁴⁰³, con un “don nadie”⁴⁰⁴.

Por el mismo motivo, el cortejo de Hugo de Viana (hijo de un burgués) o del Marqués de Castro (perteneciente a la aristocracia) se favorece, pero siempre que circule por unos cauces que no comprometan la integridad moral de Victoria: se intenta que los amantes no permanezcan solos en una habitación, el propio Gonzalo reprende a Victoria cuando ésta le besa –“tus travesuras nos salen muy caras a los demás”, le dice⁴⁰⁵- (Imágenes 64).

Imagen 64. Escenas de *La Señora*: el cortejo en las clases altas.



Fuente: Cap. 6

La historia de amor entre la humilde Encarna y Pablo, el primogénito de los Márquez, se ajusta al mismo esquema y reproduce los matices mencionados en relación a Victoria y Ángel. En cualquier caso, se trata de enfatizar que las clases sociales son compartimentos estanco, de manera que sus ocupantes no deben mezclarse y el ascenso social es, como mínimo, muy difícil e improbable. De hecho, ésta es la principal razón por la que Vicenta no acepta a Encarna. Se da idea de que este colectivo aceptaba su condición y que no había aspiraciones de cambio.

ADELINA: Vicenta, ¿qué pasa?

VICENTA: Encarna. Que ahora que no está Victoria, lleva la mina sin consultar nada, como si fuera ella la dueña.

ADELINA: Tendrá que velar por los intereses de su hijo, digo yo.

VICENTA: ¿Qué sabe ella de llevar un negocio?

⁴⁰³ Cap. 1.

⁴⁰⁴ Cap. 3.

⁴⁰⁵ Cap. 11.

ADELINA: Pues más que tu y que yo, seguro.⁴⁰⁶

El rol de la mujer queda perfectamente definido, aunque se apunta una cierta transformación. Se espera que cualquier señorita (Victoria, Isabel o Irene de Castro) sea una esposa y madre ejemplar. La rebeldía de Victoria no se tolera y se castiga que actúe dentro de un ámbito exclusivamente masculino: el mundo de los negocios.

VICENTA: Si el señor estuviera vivo, nada de esto pasaría.

JUSTO: El señor se equivocó.

VICENTA: ¿Por qué dices eso?

JUSTO: Debí dejarlo todo en manos de su hijo.

ADELINA: Que yo sepa, eso es lo que hizo.

JUSTO: No. Tiene la niña la última palabra y eso es como negarle al señorito la confianza.⁴⁰⁷

Independientemente del grupo social y de la relación que los personajes mantengan con Victoria, constantemente se registran *inputs* que descalifican el comportamiento de la joven:

ADMINISTRATIVO MINA: Pablo Márquez no es el único heredero; por ahí anda la hermana, ¿no? Y opinando...

ALONSO CAPATAZ: Lo de los ingleses no ha sido más que una salida de tono de la chica. No creo que vuelva a ocurrir. ¿En qué cabeza cabe una mujer al frente de los negocios?⁴⁰⁸

GONZALO: Pablo, he de serte sincero... Estoy muy preocupado por tu hermana.

PABLO: ¿Cuál es el motivo?

GONZALO: No creo que sea apropiado que una señorita ande metiéndose en asuntos de hombres (...) Tu hermana esta llamada a convertirse en una gran señora y con esa actitud echa su futuro por tierra.⁴⁰⁹

En definitiva, la cocina se configura como un microcosmos dentro del universo de *La Señora*: los personajes cambian respecto a los que habitan en la planta superior y su modo de comportarse, así como su escala de valores, es diferente. Constantemente, los criados valoran las actuaciones de los señores subrayando la existencia de una separación real entre los distintos grupos sociales. Paradójicamente, la clase baja se erige

⁴⁰⁶ Cap. 21.

⁴⁰⁷ Cap. 3.

⁴⁰⁸ Cap. 6.

⁴⁰⁹ Cap. 9.

como garante del *statu quo* en contra de sus propios intereses relativos al ascenso e igualdad social.

Los intereses del servicio, y su forma de expresión, son mucho más simples y sencillos. Su postura es, en general, conservadora. La ambientación de los escenarios resulta determinante en este aspecto, puesto que a través de objetos y situaciones se pone en marcha el mecanismo de evocación en el público y se consigue dar a la serie una patina de veracidad.

Por otra parte, que la servidumbre protagonice subtramas de igual importancia a la de los señores enriquece el mapa dramático: los personajes viven de forma diferente emociones similares. Sin embargo, dado que se muestra que la forma de pensar y de comportarse de la clase baja difiere de la propia de la burguesía y la aristocracia, se enfatiza la división entre los grupos sociales, aunque sea de forma muy estereotipada, sin profundizar en los condicionantes sociales, culturales, ideológicos, etc., que caracterizan a cada grupo social.

9.2. El casino.

El casino es uno de los principales espacios de representación durante los siglos XIX y XX. En él se integran las élites políticas y económicas, de manera que se genera una imagen de la institución como centro de poder que sobrepasa su espacio físico. Su aura e influencia dentro de la sociedad se expresa simbólicamente en su arquitectura o en las obras de beneficencia que patrocina. Los prohombres de la ciudad son socios del casino y cualquiera que desee serlo, debe conseguir ingresar en la institución para participar de las fuerzas de poder que allí se organizan. La importancia del casino como centro de reunión queda recogida en la literatura de la época:

Designado el día de mi venganza (...) me fui derecho al Casino Moderado de la calle Atocha, donde esperaba medir mi fiereza con la barbarie soez del tío más tío del mundo, pronto comprendí que iba mal encaminado porque al Círculo de la calle de Atocha no concurrían más que moderadotes de ropas limpias y elevada representación pública (...). Mejor orientado, me dirigí a un casinejo de reciente fundación, abierto en la calle de Jacometrezo con el mote de "Círculo Popular" no sé si "conservador" o "alfonsino".⁴¹⁰

El casino es aquí mera diversión nocturna, si no todas las horas del día. Desde las once de la mañana está lleno de gente que charla, que lee por encima de algún periódico para saber las noticias, y que juega al tresillo. Personas que hay que se pasan diez o doce horas al día jugando a dicho juego. En fin, hay aquí una holganza tan encantadora, que más no puede

⁴¹⁰ PÉREZ GALDÓS, B., *Episodios nacionales*, nº 43: *Amadeo I*, Ed. Alianza, Madrid, 1987, pág. 29.

no se descuidan.⁴¹¹



El casino es un escenario polivalente y versátil: como lugar público, acoge a personajes de diferente rango que pueden participar de diversas tramas. Entre sus paredes se comentan desde las relaciones amorosas de la región a los acontecimientos políticos del país sin olvidar, en ningún caso, los asuntos de carácter económico y empresarial. Por todo ello, su recreación era esencial para la dirección de Arte en *La Señora* (Imágenes 65-66).

Imagen 67. *Gentlemen's Clubs*.



Fuente: The Savile Club (imagen cedida por Savile Club), The Athenaeum (www.victorianweb.org).

Imagen 68. Casinos y cafés españoles a principios del siglo XX.

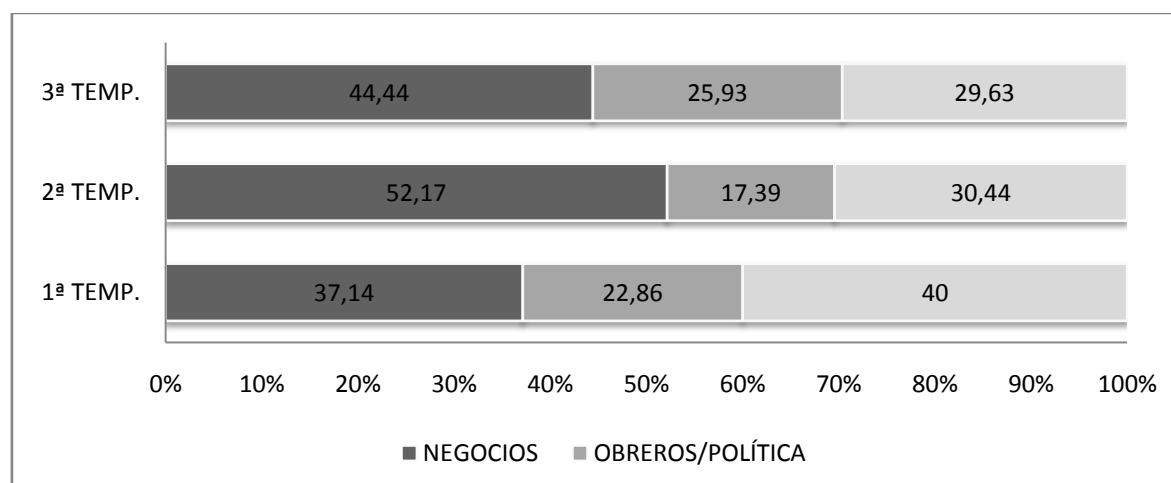


Fuente: Casino de Alicante (www.alicantevivo.org), Casino de Ciudad Real (Mariano Cieza, www.ciudad-real.es), Café Novedades, Barcelona (<http://barcelofilia.blogspot.com.es/>), Café Royalty, Santander (Ribera, <http://santanderantiguo.usace.es/>).

El diseño de este decorado no difiere de la realidad que muestran antiguas fotos de cafés y casinos españoles (Imagen 68). La forma y la decoración del local debían reflejar el aire distinguido del ocio propio de las clases altas. Es evidente la influencia de los *gentlemen's clubs* ingleses (Imagen 67): reminiscencias neoclásicas, artesanados, uso de maderas nobles, luces difusas, etc.

Las escenas relacionadas con los negocios y con las reivindicaciones obreras - contrarias a los intereses de los empresarios- desarrolladas en el casino corroboran la concepción de este espacio (Gráfico11). En la primera temporada, el 60% de las escenas del casino versan sobre estas tramas (negocios: 37,14%; y obreros: 22,86%); en la segunda, sobrepasan el 69% (negocios: 52,17%; obreros, 17,39%) y se sitúan por encima del 70% en la tercera (negocios: 44,44%; obreros/política: 25,93%⁴¹²) 53,13%; segunda temporada: 48,84%). En esta ocasión, los acontecimientos históricos y sus repercusiones en la economía de la zona se convierten en uno de los temas más discutidos en el casino.

Gráfico 11. Porcentaje de las escenas relacionadas con los negocios o los obreros/política, desarrolladas en el casino, durante las tres temporadas de *La Señora*.



Fuente: Elaboración propia a partir de la base de datos diseñada para el análisis de contenido de las escenas.

⁴¹² Se debe recordar que, para el estudio de las tramas, en esta investigación, las escenas dedicadas a los negocios que Ángel –como legado papal- y el Marqués establecen en la tercera temporada, se han contabilizado como parte de la trama amorosa entre los dos protagonistas. Así mismo, el hilo argumental centrado en los obreros y en sus reivindicaciones, en la tercera temporada, se denominó *política*, debido a que estos constituyen el núcleo del movimiento republicano en la zona (véase el capítulo dedicado a las tramas).

Según diversos autores, el casino es el desarrollo hacia la sociabilidad formal de la actividad recreativa del café y de las tertulias⁴¹³. Su nacimiento y fortalecimiento se vincula al auge de la burguesía, el estrato social llamado a ser la punta de lanza de las clases medias⁴¹⁴. Su aparición se debe al aperturismo liberal del reinado de Isabel II y a la relativa bonanza económica de este periodo (1833-1868). Se multiplicaron durante el Sexenio Revolucionario (1868-1874), pero el impulso definitivo a esta forma de agrupación se produce con la promulgación de la ley del 30 de junio de 1887: a partir de ese momento, los casinos dejan de estar circunscritos a grandes núcleos urbanos y se implantan, incluso, en pequeñas localidades⁴¹⁵.

Estos círculos funcionaron como canal para la transición entre el Antiguo Régimen y el sistema liberal puesto que, entre sus paredes, alternaban miembros de los grupos sociales tradicionalmente más poderosos (nobleza y aristocracia) con las nuevas clases emergentes (burguesía)⁴¹⁶. Este contexto de ocio favorecía el trato informal y continuado, de manera que progresivamente se fueron estableciendo estrechas relaciones de amistad y compañerismo entre los socios que, en algunos casos, cristalizaron en alianzas matrimoniales. Sin duda, el casino se convirtió en el espacio idóneo para la creación de redes sociales.

El casino se define como una asociación exclusiva de hombres cuyo principal objetivo es el esparcimiento. Como institución reglada, exigía la identificación de sus

⁴¹³ Maurice Agulhon, en su ya clásico estudio, definió “sociabilidad” como “los sistemas de relaciones que mantienen los individuos entre sí o que los une en un grupos más o menos naturales, más o menos forzados, más o menos estables, o más o menos numerosos” (AGULHON, M., y BODIGUFI, M., *Les associations au village*, Ed. Actes Sud, Le Paradou, 1981, pág. 11); es decir, la sociabilidad de una persona engloba todas aquellas interacciones estables que pueda desarrollar con otra: desde el comentario que realiza con un vecino en la calle a la exposición de un trabajo en su entorno laboral.

Los estudios de sociabilidad se han centrado en el análisis de los tipos informal y formal de asociación. Aunque de carácter disperso, todos señalan la vinculación del casino con el café y la tertulia de finales del XIX, de manera que el primero sería la estructuración reglada de los segundos.

⁴¹⁴ Respecto al papel de la burguesía en la implantación de los casino, véase la recopilación de textos sobre el objeto llevada a cabo por Pilar Calvo (CALVO CABALLERO, P., “La sociabilidad burguesa en Castilla y León en los siglos XIX y XX, un estado de la cuestión”, en *Investigaciones históricas: época moderna y contemporánea*, nº 20, 2000, pág. 205-228. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=66474>).

⁴¹⁵ VILLENA ESPINOSA, R., y LÓPEZ VILLAYERDE, Á. L., “Espacio privado, dimensión pública: hacia una caracterización del casino en la España contemporánea”, en *Hispania. Revista española de historia*, vol. 63, nº 214, 2003, pág. 443-466. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=867029>

⁴¹⁶ ZOZAYA MOTES, M., *El Casino de Madrid: ocio, sociabilidad, identidad y representación social*, tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 2008, pág. 791-822. Disponible en: <http://eprints.ucm.es/8073/>

miembros, la existencia de una sede y de un reglamento. Los socios debían pagar una cuota que les garantizaba el acceso y disfrute de las instalaciones y que variaba según su categoría en la estructura de la asociación (a grandes rasgos, se distinguía entre miembros “de número”, “fundadores”, “de honor” y “transeúntes”). Los interesados en ingresar en la asociación debían solicitar su admisión de acuerdo a unos cauces administrativos, y necesitaban contar con el apoyo de varios miembros. Posteriormente se aprobaba su ingreso por votación. Este aspecto se refleja fielmente en *La Señora* cuando Julio –el antiguo pretendiente de Vicenta- necesita que el Marqués avale su admisión en el casino⁴¹⁷.

En ningún caso, estas asociaciones devinieron en un espacio interclasista sino que, al ser un lugar de recreo entre pares o iguales, era imprescindible demostrar la pertenencia a un grupo social alto. Así, Julio justifica su ingreso en el casino por la supuesta fortuna amasada en América: es un rico indiano que ya no debe alternar con las clases populares. De acuerdo con este ascenso en la escala social, reclama su posición entre la élite de la comunidad.

El padrinazgo de nuevos socios es una señal más de las relaciones sociales nacidas en el casino. De hecho, el ingenio, la capacidad empresarial o la facultad intelectual del patrocinado repercutían positivamente en el prestigio del padrino. Se favorecía de este modo, la endogamia dentro de la propia asociación. En el caso descrito en *La Señora*, Julio destaca por su habilidad en los juegos de naipes, lo que le convierte en un apetecible compañero para el ocio.

Imagen 69. Escenas de *La Señora*: formas de ocio en el casino.



Fuente: Cap. 5.

Efectivamente, como se muestra en la serie de *Diagonal*, las principales actividades de los casinos eran la lectura de prensa y libros (frecuentemente se presenta a

⁴¹⁷ El proceso de admisión de Julio en el casino se desarrolla en los episodios del 18 al 20.

los personajes leyendo el periódico en el salón del casino), los juegos de mesa y la celebración de bailes anuales⁴¹⁸ (Imagen 69). El consumo de alcohol –también representado en pantalla- y tabaco era habitual en estos locales. En cualquier caso, a diferencia de los ateneos o círculos, el principal objetivo de los casinos era facilitar el esparcimiento de sus miembros y no contribuir a su desarrollo cultural mediante la organización de conferencias o conciertos.

Imagen 70. El casino como asociación exclusivamente masculina. Irrupción de Victoria.



Fuente: Cap. 13.

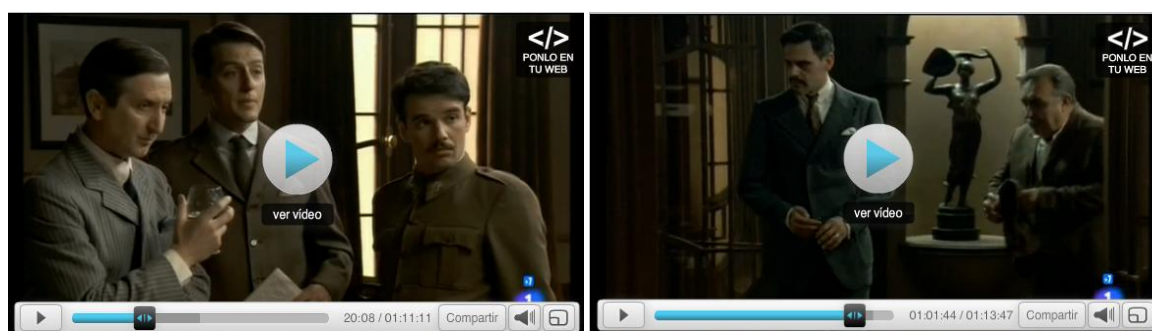
Como lugar exclusivo para los hombres, el casino se benefició de la separación entre la esfera pública y la privada impuesta por el Liberalismo. Desde ese momento, se convierte en un espacio donde se tratan asuntos serios –en su mayoría, de carácter político o económico-, mientras que los temas menores quedan restringidos al ámbito familiar, propio de la mujer⁴¹⁹. No se admite la presencia de las féminas en el casino

⁴¹⁸ En principio sólo se podían practicar aquellos juegos permitidos legalmente, pero son numerosos los textos que denuncian la organización de partidas ilegales. Esto suponía una importante fuente de ingresos, ajena a las cuotas de los socios, y permitía sufragar la organización de bailes que, por otra parte, absorbían la mayor parte del presupuesto de las instituciones.

⁴¹⁹ La frontera entre espacio público y privado se establece con el ascenso al poder de la burguesía; hasta el punto de que Thomas Laqueur ha afirmado que esta diferenciación es una construcción de la modernidad (LAQUEUR, T., *La fabrique du sexe*, Ed. Gallimard, París, 1991).

porque, en realidad, están excluidas de cualquier aspecto de la vida pública, a excepción de las obras benéficas relacionadas con la Iglesia. En el capítulo 13, Victoria exige la entrada en el casino como propietaria de la mina porque es allí donde se trataban los asuntos de negocios. Una vez dentro, abofetea a su marido, lo que provoca un doble escándalo: la hija de los Márquez no sólo reclama su papel como gestora de la empresa familiar, sino que se rebela ante su esposo en público (Imagen 70).

Imagen 71. Presencia de los distintos grupos sociales en el casino en *La Señora*.



Fuente: arriba: Cap. 12; abajo: Cap. 13.

De acuerdo con el estudio de Christophe Charle sobre la composición social de los casinos franceses entre 1880 y 1900, existen dos modelos de estratificación. El primero sería el característico de ateneos y liceos: se establecía una pirámide cuya base estaba constituida por hombres de clase media con profesiones liberales (médicos, periodistas, abogados, etc.), mientras que en la cúspide se situaba una minoritaria clase alta. Sin embargo, en el caso de los casinos, existía una amplia base compuesta por nobles y grandes empresarios liderados por un pequeño grupo de intelectuales⁴²⁰. Ninguno de los dos esquemas se ajusta completamente a lo mostrado en *La Señora* porque, en España, estos modelos desaparecieron para convertir al casino en una especie de *cursus honorum*: los socios –nobles, militares y profesionales liberales– ingresaban en la institución en su juventud y se beneficiaban de las relaciones que allí surgían para escalar socialmente. Así, pasados los años, la mayoría habían alcanzado un puesto de mayor importancia y eran reconocidos como parte de la élite de la zona⁴²¹. En *La Señora* se puede apreciar cómo el

Para profundizar en la diferenciación de géneros, véase COLLIN, F., PIESER, E., y VARIKAS, E., *Les femmes de Platon à Derrida: anthologie critique*, Ed. Plon, París, 2000; o MARAIS, J. L., *Les Sociétés d'hommes. Histoire d'une sociabilité du 18e siècle à nos jours. Anjou, Maine, Touraine*, Ed. Ivan Davy, Vauchrétien, 1986.

⁴²⁰ CHARLE, C., *Les élites de la République, 1880-1900. L'espace du politique*, Ed. Fayard, París, 1987, pág. 393 y ss.

⁴²¹ ZOZAYA MOTES, M., *Op. cit.*, pág. 25-37.

casino es el lugar de encuentro de militares (Hugo de Viana), miembros de la aristocracia (Gonzalo de Castro) y de la burguesía (Alejandro Hermosilla), cargos públicos (Gobernador) o profesionales liberales (el periodista, Germán de Suances). Sin embargo, los estratos más humildes no pueden pasar de la puerta: en el capítulo 13, Gonzalo sale al recibidor donde el capataz de la mina, Alonso, con la gorra en la mano en señal de respeto, le informa de los últimos movimientos de los obreros (Imagen 71).

Un periodista malagueño definía, a finales del XIX, el casino como “una reunión donde se leen periódicos nacionales y extranjeros, (...) se arriesga la propia fortuna y donde se habla de política y se hacen buenos negocios”⁴²². Esta faceta del casino como lugar propicio para los negocios, aparece constantemente en *La Señora*, ya sea a través de referencias en los diálogos o en imágenes. Por ejemplo, Ricardo Márquez establece los términos de su asociación con el Marqués para la explotación de la mina en el casino (Cap. 1); en ese mismo lugar, Ricardo confiesa a su amigo el periodista Germán los verdaderos propósitos de su viaje a Inglaterra –pretende encontrar un socio que le permita comprar la participación del Marqués en la mina- (Cap. 2); las constantes argucias de Gonzalo por hacerse con el control de las grandes empresas locales se producen en el local comunitario:

GONZALO: ¿No has venido aquí a una cita con un representante de la financiera inglesa? (...) ¿Por qué crees que cuando volviste de Santander acepté devolver el préstamo a los astilleros sin más?

HUGO DE VIANA: Así que tú eres la financiera...

GONZALO: Hugo, cualquiera diría que quieres librarte de mí. Pecaste de confiado. Hay que estar bien seguro de con quién se negocia...

HUGO: ¿Qué quieres, Gonzalo?, ¿los astilleros?, ¿hundir a mi familia?

GONZALO: De momento me conformo con seguir manteniendo mi parte. (...) Los astilleros levantarán el boicot a la mina y tras ellos irán todos los demás [empresarios]. Sin dudas, sin excusas.⁴²³

Sin duda, las complejas redes de contacto establecidas en los casinos fomentaron la creación de empresas que requerían la movilización de un importante capital y que, en determinadas ocasiones, estaban relacionadas con la política nacional: es el caso de la implantación del ferrocarril o, como se muestra en la serie, de la construcción de barcos para el Ejército o de la explotación de wolframio del Marqués.

⁴²² LÉCUYER, M. C., “Algunos aspectos de la sociabilidad en España hacia 1840”, en *Estudios de Historia Social*, nº 50-51, 1989, pág. 145-160, p. 153.

⁴²³ Cap. 26.

ÁLVARO DE VIANA: Yo ya tengo bastante diversión en el astillero... Desde que Victoria prometió esas estúpidas reformas, mis obreros se están movilizand para pedir lo mismo.

GONZALO: Mano dura, Álvaro, mano dura... Dale un escarmiento a los cabecillas y el resto se achantarán.

ÁLVARO DE VIANA: No es tan fácil, Gonzalo. Ellos están adquiriendo poder: el poder que les da el estar unidos.

GONZALO: El dueño de los astilleros eres tú, por Dios.

ÁLVARO DE VIANA: Y ellos quienes construyen mis barcos, ¿qué hago si dejan de trabajar? ¿Quién va a construir los buques para la Armada? Tienes que hablar con Victoria, Gonzalo; esto se tiene que acabar.⁴²⁴

Los socios, conocedores de los recursos y de la capacidad de otros miembros, buscaban su apoyo para multiplicar sus fortunas a través de la inversión conjunta. Esto es lo que sucede en la tercera temporada de *La Señora*, cuando Gonzalo de Castro establece una alianza con Álvaro de Viana y con el legado papal para la explotación conjunta de un terreno rico en wolframio, material que transportarán hacia Alemania gracias a la flota de los de Viana:

ÁLVARO DE VIANA: No podemos cumplir esos plazos.

GONZALO: Pensaba que la flota de los de Viana era la más rápida del Golfo de Vizcaya.

ÁLVARO DE VIANA: No bromees, Gonzalo, no tenemos barcos suficientes. Necesitamos tiempo para ir allí, descargar y volver a por más. Y lo sabes.

ÁNGEL: Tiempo es justo lo que no tenemos. Prometió que tendría los buques preparados para transportar el material. Si no son sus barcos, señor de Viana, habrá que buscar otros. Nos hemos comprometido a entregar ese material en esos plazos y cumpliremos (Ángel se levanta y abandona la mesa).

ÁLVARO DE VIANA: ¿Por qué me haces pasar por esta humillación? Sabes que no podemos hacer más...

GONZALO: Ahora el socio mayoritario es él.⁴²⁵

Por otra parte, el casino se configura desde su origen como un espacio propicio para el debate político. Las autoridades, en un intento de mantener el control sobre opiniones que pudieran alentar las revueltas, prestaron especial atención a lo que sucedía en el interior de estas instituciones llegando a prohibir expresamente la discusión política en la ley de asociaciones de 1887. Sin embargo, de acuerdo con los testimonios de la época, la política era uno de los temas más frecuentes de las tertulias.

⁴²⁴ Cap. 24.

⁴²⁵ Cap. 38.

Resulta difícil delimitar hasta qué punto existía un componente ideológico en la base de estas agrupaciones que funcionase como aglutinador de sus miembros, pero, a partir de 1880, las asociaciones recreativas abandonaron poco a poco su habitual discreción para incluir en su denominación términos vinculados a tendencias políticas. Así sucede con el “Círculo Liberal Conservador” de Santander que, en el primer artículo de sus propios estatutos (1882), señala como finalidad ser el “vínculo de unión entre todos los individuos que componen el partido liberal-conservador”⁴²⁶.

Las asociaciones defensoras de tendencias opositoras tuvieron mayores dificultades para expresar libremente su adscripción ideológica. La desaparición de los centros republicanos ordenada en 1874 provocó que sus miembros se refugiaran en los casinos. Sólo con la libertad de reunión de Sagasta, la vertiente política de estas asociaciones *recreativas* salió a la luz. Por lo general, los locales de estas agrupaciones no funcionaban como sedes de los partidos, pero la fuerza que alcanzaron algunos centros determinó que actuasen como un organismo autónomo y que se convirtieran en la seña identitaria de las familias del republicanismo.

Por otra parte, el análisis biográfico de algunos de los miembros destacados de estas organizaciones corrobora la adscripción política de los casinos a pesar de que ésta no apareciera en su nombre⁴²⁷.

En *La Señora*, el casino se muestra claramente como un espacio donde se desarrolla la reflexión ideológica y política. Así, se comenta la situación del anarquismo en España:

ENZO: Esos anarquistas son... peligrosos, ¿no creen?

GONZALO: No... Nada que no pueda ser controlado por las fuerzas del Orden.

ENZO: Supongo que sus militares estarán muy ocupados con el asunto en Marruecos.

PABLO: ¿Y qué haría usted para controlar a esos fanáticos, señor Cavaletti? ¿Lanzarles al Ejército?

ENZO: No me parece la opción más inteligente (...). Dejarles sin argumentos para poner bombas.

GONZALO: Quieres decir cambiar sus condiciones de vida...

⁴²⁶ Reglamento del Círculo Liberal Conservador de Santander y su provincia, Ed. Imprenta de Solinis y Cimiano, Santander, 1882.

⁴²⁷ La función de la política dentro de los casinos es el tema principal del artículo de Luis P. Martín, fundamental para la elaboración de esta parte de la investigación (MARTÍN, L. P., “Nuevos actores en política. Las sociabilidades en la España contemporánea”, en *Historia contemporánea*, Ed. Universidad de Salamanca, nº 18, año 2000, pág. 201-224. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=106816>).

ENZO: Los obreros son el motor del país: la sangre que hace que un cuerpo viva. Hay que cuidarles como un padre a sus hijos.⁴²⁸

La implantación del fascismo italiano, personificado en Pablo Márquez, también encuentra eco en el casino:

HUGO DE VIANA: Vaya... Veo que tu viaje a Italia te ha ayudado para renovar tu vestuario...

GERMÁN: A lo mejor no sólo el vestuario... (...) Tu hermana me contó lo mucho que te han impresionado el Duce y sus fascistas.

PABLO: Pues sí. Me parece un movimiento absolutamente renovador. En mi opinión, es el futuro

GERMÁN: Bueno, según mis colegas del periódico, no son...

PABLO: Me temo que tus colegas no tienen ni el talento ni la formación suficiente para entender las ideas que propone Musollini.⁴²⁹

De igual manera, los poderes públicos de la zona –Alonso de Castro, como Delegado del Gobierno, y Hugo de Viana, como máxima autoridad militar- deciden utilizar a la Guardia Civil para evitar las acciones propagandísticas de los republicanos:

ALONSO DE CASTRO: No hay enemigo pequeño, querido Hugo.

HUGO DE VIANA: ¿Cree que son más peligrosos de lo que parecen? [los republicanos]

ALONSO DE CASTRO: Aún estamos a tiempo de pararlo. No podemos dejar que esos indeseables ocupen el lugar que no les corresponde. He dado órdenes precisas para que esto no ocurra. Mejor atajar la enfermedad a tiempo antes de que se convierta en una plaga.⁴³⁰

Por sus características, los casinos se convirtieron desde el inicio en focos para la formación de grupos de presión de los que se pudiera derivar una acción colectiva que cristalizara en cambios de gobierno, resolución informal de un tema de interés nacional o la canalización de una ley a través de las Cortes. Estas asociaciones eran el lugar idóneo para que miembros del poder público (líderes de partido, diputados, senadores, etc.) trabaran amistad con sus iguales, de manera que las decisiones de los primeros pudieron

⁴²⁸ Cap. 5.

⁴²⁹ Cap. 12.

⁴³⁰ Cap. 36.

estar influidas por los intereses privados de sus compañeros casinistas⁴³¹. Esto es lo que sucede cuando el encarcelamiento de la líder republicana interfiere en los negocios de la Iglesia: Ángel, como legado papal, no duda en mediar ante las autoridades militares:

ÁNGEL: La situación social es lo suficientemente complicada como para no echar leña al fuego.

HUGO: El Ejército sabrá hacerle frente, Padre. Y controlar los desmanes provocados por las incendiarias proclamas revolucionarias (...)

ÁNGEL: Mi única preocupación, y la del obispo, es que los intereses de la Iglesia en esta ciudad no se vean amenazados por una huelga. Ya las tuvimos en el pasado...

GONZALO: No creo que el legado quiera ofender al Ejército con sus comentarios, ¿no es así, padre?

ÁNGEL: La detención de Prometeo ha exaltado todavía más los ánimos de los obreros.⁴³²

Por ello, en un principio, el Gobierno de Primo de Rivera trató de minimizar este riesgo y fomentó que se impartieran charlas patrióticas en estos establecimientos, pero su postura varió con los años hacia el control de la libertad de opinión; de hecho, de acuerdo con la Real Orden del 24 de abril de 1926, los casinos pasaron a estar supervisados directamente por el Gobernador Militar de la zona, prohibiéndose explícitamente “toda discusión política o religiosa y cualquier otra que menoscabe o perjudique las leyes o la disciplina militar”⁴³³. En *La Señora*, Hugo de Viana, como capitán militar y posteriormente delegado del Gobierno, es el encargado de comunicar en el casino cualquier acontecimiento que pudiera afectar a la política española: por ejemplo, el Golpe de Estado de Primo de Rivera.

HUGO DE VIANA: Con tranquilidad, señores... Tranquilidad, por favor. Como saben esta misma mañana, el General Primo de Rivera ha asumido el gobierno de la nación.

GERMÁN: ¿Golpe de Estado?

HUGO DE VIANA: Restitución del orden, querido Suances, restitución del necesario orden (...) Precisamente nosotros, el Ejército, garantizaremos que todo vuelva el orden que siempre tuvo de tener (...). El Ejército, la sólida base de nuestra Patria.⁴³⁴

⁴³¹ Esta idea, apuntada por José Montero en su estudio sobre el Casino de Madrid (MONTERO ALONSO, J., *El Casino de Madrid*, Ed. Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1973), ha sido ratificada por ZOZAYA MONTES (*Op. cit.*) y por VILLENA ESPINOSA y LÓPEZ VILLAVERDE (*Op. cit.*).

⁴³² Cap. 35.

⁴³³ QUIROGA FERNÁNDEZ DE SOTO, A., *Op. cit.*, pág. 147.

⁴³⁴ Cap. 13.

Precisamente, como centro de la política local, el casino es el lugar escogido para colocar las urnas en las elecciones municipales de abril de 1931 (Imagen 72). En esta ocasión, el edificio abre sus puertas a los hombres de la pequeña ciudad, independientemente de su estrato social. Las mujeres aún no tienen derecho al voto.

Imagen 72. Escenas de *La Señora*: la política en el casino. Las elecciones municipales de abril de 1931.



Fuente: Cap. 38.

Alonso de Castro, nuevo delegado del Gobierno, anuncia los resultados de las votaciones así como las reacciones políticas que estos han desencadenado, pero ni en esta ocasión ni en otras, se ofrece un análisis de contenido político. Simplemente se enuncian los acontecimientos ocurridos.

SOCIO: Dicen que en Jaca, en Eibar y en Sahagun ondea, desde ayer, la bandera republicana. Hay que pedir al Ejército que saque las tropas a la calle para que nos proteja.

HUGO DE VIANA: Tranquilidad, señores. Sanjurjo ha dado orden de no sofocar las manifestaciones populares y, hasta donde yo sé, las elecciones han sido limpias. El mismo Almirante Aznar ha sido muy claro: España se ha acostado monárquica y se ha levantado republicana.

SOCIO: Pero los monárquicos han ganado.

HUGO DE VIANA: Hasta que el rey en persona no de órdenes de combatir, los soldados se quedarán en los cuarteles, ¿está claro?

ÁLVARO DE VIANA: Lo que no se entiende es que Romanones ofrezca a ese comité revolucionario, unas elecciones a Cortes.

ALONSO DE CASTRO: Romanones siempre ha sido un pelele a manos de los demás. ¿Qué esperabais? Acaba de llegar un telegrama a Gobernación: Alcalá Zamora ha exigido al Rey que abandone el país y, por supuesto, haciendo gala del tradicional valor de los

monarcas, al Rey le ha faltado tiempo para anunciar que se va a París. Ya es oficial, señores, estamos en una República.⁴³⁵

Tal como se ha expuesto, el casino constituye el punto de encuentro de las élites políticas y económicas durante las primeras décadas del siglo XX. Aunque adopta legalmente la forma de una asociación recreativa, las reuniones y actividades organizadas en el casino sobrepasan lo lúdico, convirtiendo a la institución en un sucedáneo de órgano de gobierno. En *La Señora* queda constancia de esta realidad.

9.3. La taberna.

La taberna aparece como escenario estable en la segunda temporada. La prolongación de la serie en dos temporadas más obligó a diseñar nuevos decorados que permitieran desarrollar tramas menores vinculadas a los personajes que los habitan. Estos espacios son la cantina, la casa de los Viana y el despacho de Ángel⁴³⁶.

La descripción que se hace de la cantina en la *biblia* subraya su configuración como punto de encuentro de los obreros y, en ese sentido, la contrapone al casino, frecuentado por las clases altas:

Nace con la pretensión de ser un espacio social donde se den cabida a los trabajadores ampliando sus perfiles (es decir, podremos ver tanto a los mineros como los obreros del astillero). Hay una correlación contraria entre este espacio y el Casino (lugar de ocio sólo para los prohombres de la ciudad y vetado para las mujeres). Sin embargo en la cantina sí que hay espacio para las mujeres ya que se sirven comidas y se compran y venden productos de consumo cotidiano.⁴³⁷

La taberna es el espacio de sociabilidad informal propio de las clases populares⁴³⁸: el punto de encuentro de los trabajadores tras la dura jornada laboral, una parada

⁴³⁵ Cap. 39.

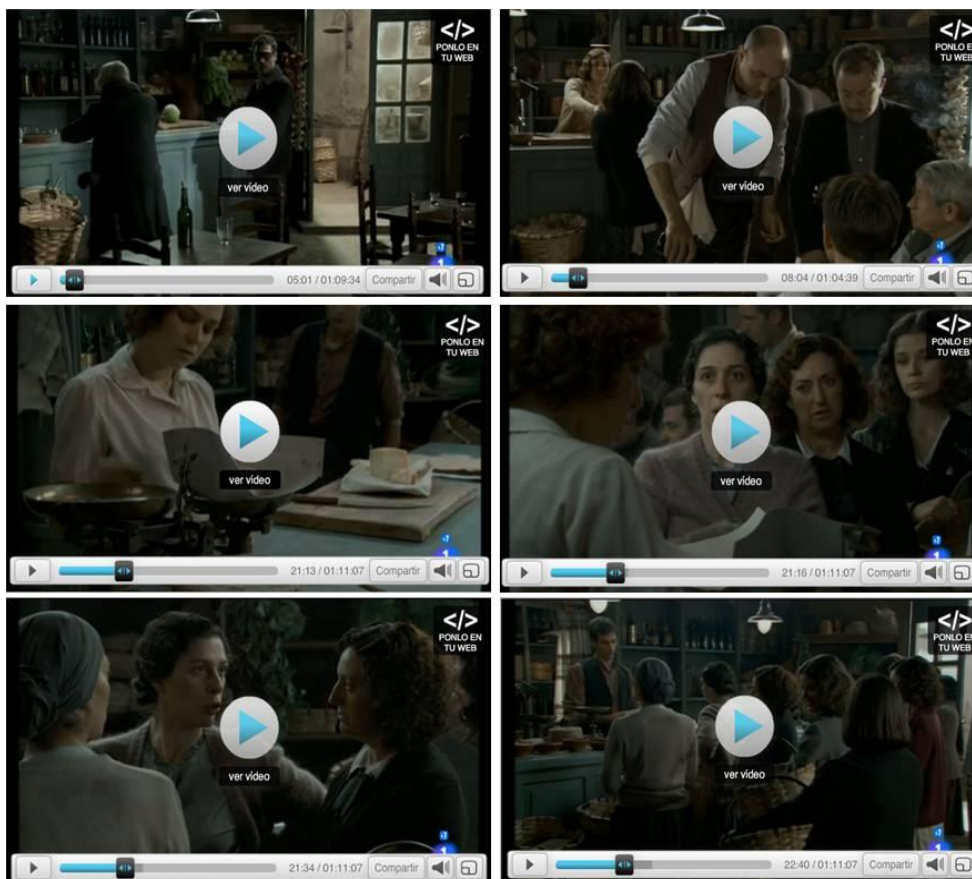
⁴³⁶ Para este estudio ha resultado fundamental el acceso a documentos primarios como las *biblias* de la segunda y tercera temporada de *La Señora*. En la dedicada a la segunda temporada se propone la creación de estos tres nuevos espacios que permitan caracterizar mejor a las clases sociales existentes. Se habla de la cantina, pero en el presente análisis se ha optado por el uso del término taberna, puesto que se ajusta mejor a la configuración de este punto de reunión.

⁴³⁷ Biblia: "La Señora". Segunda temporada, inédita.

⁴³⁸ Por sociabilidad informal, debe entenderse la que se desarrolla entre individuos de forma voluntaria, sin estar sujeta a unas normas ni interferida por otras instancias. Así, se han señalado como principales espacios de sociabilidad informal, la calle, el taller y la taberna. El café se caracterizaría por ser un lugar de transición entre la espontaneidad de los espacios citados y la reglamentación de casinos y ateneos (MORALES MUÑOZ, M., "La sociabilidad popular en la Andalucía del siglo XIX: elementos de permanencia y de tradición", en

obligatoria en el camino de vuelta a casa⁴³⁹. Las personas de cierto estatus económico y social no acuden a estos lugares; por eso la entrada de Victoria en el capítulo 38, se recoge con asombro.

Imagen 73. Escenas de *La Señora*: la taberna como “tienda-mixta”.



Fuente: arriba: Cap. 21 y Cap. 29; abajo: Cap. 35.

De nuevo, desde la dirección de Arte, se trató de reproducir con total exactitud el aspecto que tenían estos locales. Era frecuente que en el local de la taberna también se prestasen otros servicios, de manera que proliferaron las tabernas-merenderos, situadas en un prado, los figones o casas de comida y las tiendas mixtas⁴⁴⁰ (Imágenes 73). Éste es

Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia, nº 15, 1993, pág. 383-395. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=95290>.

⁴³⁹ Isidoro Díaz de la Torre, colaborador del diario gijonés *El Noreste* presentaba en 1904, el alcoholismo como una consecuencia de las duras condiciones laborales (TORRE, I., “Desde Langreo”, en *El Noroeste*, 28 de enero de 1904, Gijón).

⁴⁴⁰ URÍA, J., “La taberna. Un espacio multifuncional de sociabilidad popular en la Restauración española”, en *Hispania. Revista española de historia*, vol. 63, nº 214, 2003, pág. 571- 604, p. 578. Disponible en: <http://hispania.revistas.csic.es/index.php/hispania/article/viewArticle/225>

precisamente el caso que se presenta en *La Señora*: la venta y consumo de alcohol comparte espacio con la comercialización de otros productos de alimentación. Las criadas acuden al colmado donde se enteran de los rumores que circulan por la ciudad. De hecho, gracias a la existencia de este establecimiento, las mujeres tienen presencia en la taberna: un espacio tradicionalmente exclusivo del varón.

El equipo de decorados y ambientación adquirió objetos habituales en estas tiendas mixtas (cerámica, vidrio, elementos de esparto...), incluso se documentaron sobre los productos de la zona que podrían venderse en estos establecimientos (velas, piezas de tejido, latas de conserva, productos en salazón, dulces locales como las casadiellas...).

Como en el caso del casino, la taberna es un espacio polifuncional dedicado al ocio masculino. El espacio se articula en torno a pequeñas mesas y taburetes que favorecen la formación de pequeños grupos. El mobiliario, ligero y barato, permite la re-estructuración continuada en forma de retícula.

Las principales actividades que se desarrollan en su interior son el consumo de bebida y el juego. Según algunos testimonios, era habitual que en la taberna también tuvieran lugar espectáculos de música o de teatro: en una cantina asturiana, por ejemplo, se contrató a un afamado gaitero de Libardón⁴⁴¹ y en el bar de Moreda se llegó a representar la pieza *El oratorio de fin de siglo*⁴⁴².

Salvador y Visi, propietarios de la taberna, encarnan a las nuevas clases medias emergentes. Los datos demográficos demuestran que, durante el primer tercio del siglo XX, la población agraria descende y España se industrializa. Sin embargo, el sector servicios es el que mayor aumento registra. Este sector terciario engloba tanto a los profesionales liberales (médicos, abogados, profesores, etc.) como a los pequeños comerciantes⁴⁴³. Visi representa la desubicación de este nuevo grupo social: en origen, pertenecen a las clases humildes pero han alcanzado un mayor estatus que, aún así, es insuficiente para ser considerados igual que la burguesía o que los profesionales liberales. En varios diálogos se muestra como Visitación quiere prosperar económicamente (comprar una casa, tener hijos, hacerse con un camión para dedicarse a la venta de aguardiente...). Estas aspiraciones la alejan de los deseos de los que hasta entonces eran

⁴⁴¹ ARROES PEÓN, L., *Hostelería del viejo Oviedo*, inédita, 1974. Citado en URÍA, J., "La taberna. Un espacio multifuncional...", pág. 578.

⁴⁴² SHUBERT, A., *Op. cit.*, pág. 95.

⁴⁴³ Entre 1900 y 1910, dos tercios de la población se dedicaba a labores agrarias. Este porcentaje se reduce en las dos décadas siguientes (1920, 58,8% y 1930, 47,4%) según aumenta el número de empleados por la industria (1920, 22,3% y 1930, 32,2%). El sector servicios registra un 18,7% de la población activa en 1920 incrementándose hasta el 21,3% en 1930 (SERRANO, C. y SALAÜN, S., (ed.), *Op. cit.*, pág. 38).

El microcosmos de *La Señora*.

sus compañeros y, como queda patente en los comentarios del foro, la hacen granjearse la antipatía de los seguidores de la serie:

Creo que Salvador no está plenamente enamorado de Visi, la escena dónde ella le habla de hijos, de sus sueños, de ganar mucho dinero, creo que muestra un abismo en forma de pensar entre los dos. Intuyo un acercamiento con Alicia, ojalá, porque Visi no me gustó nunca (Annita80, *Cap. 34*).

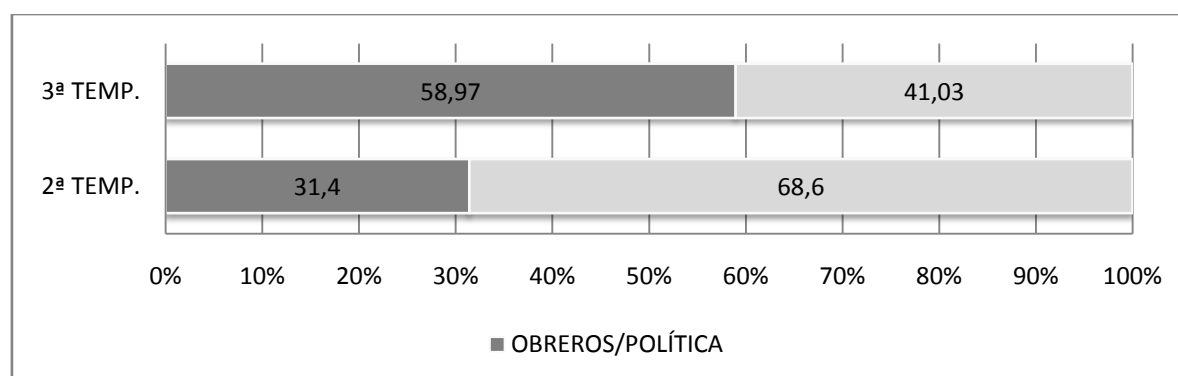
La taberna cobra importancia en *La Señora* en la tercera temporada cuando el local de Salvador y de Visi es utilizado para las reuniones clandestinas de los republicanos (Imágenes 74).

Imagen 74. Escenas de *La Señora*: reuniones clandestinas en la taberna.



Fuente: Cap. 35.

Gráfico 12. Porcentaje de escenas relacionadas con obreros/política, desarrolladas en la taberna, durante la segunda y la tercera temporada de *La Señora*.



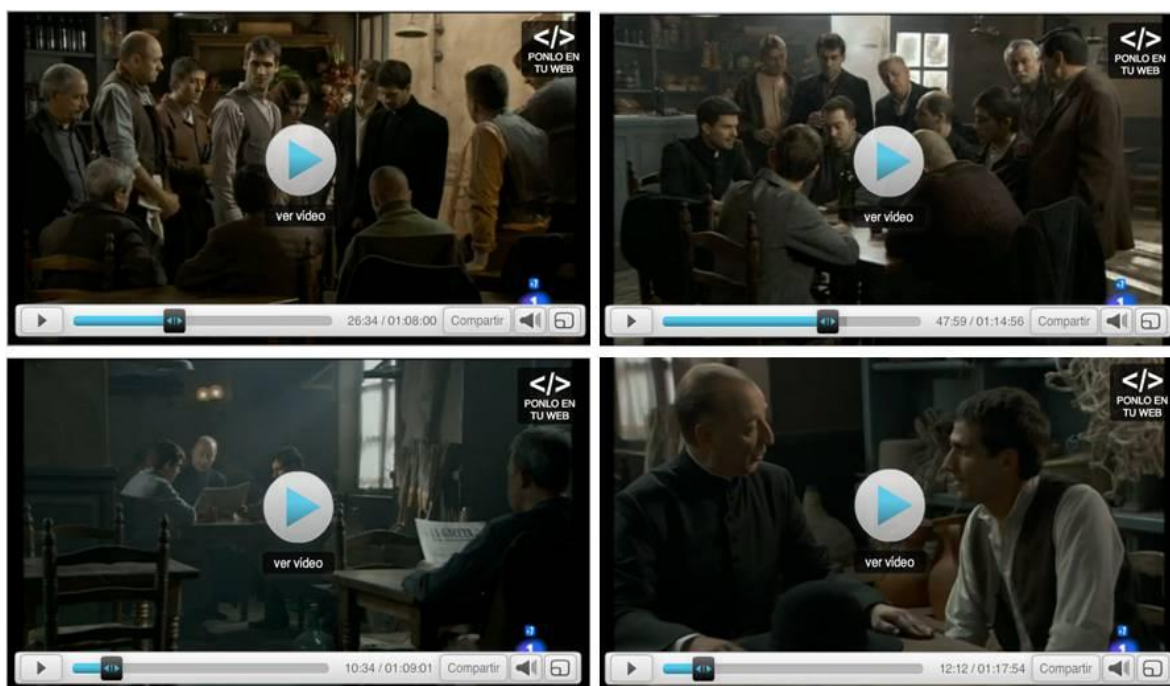
Fuente: Elaboración propia a partir de la base de datos diseñada para el análisis de contenido de las escenas.

El análisis de contenido corrobora esta tesis: durante la segunda temporada, sólo el 31,4% de las escenas desarrolladas en la taberna se vinculan al movimiento obrero —en su

mayoría, las escenas de la cantina pretenden caracterizar a Salvador que ejemplifica el problema del alcoholismo presente en los años 30-, mientras que, en la tercera temporada, cuando la trama política adquiere interés, el número de escenas ambientadas en la taberna aumenta hasta el 58,97% (Gráfico 12).

Además de estas escenas, destacan aquellas que protagonizan Salvador y don Enrique –el anciano párroco de la ciudad- porque, en ellas, se muestra la creciente relación de cariño y compañerismo surgida entre los dos hombres. A pesar de lo mostrado en pantalla, la presencia de sacerdotes en las tabernas no era común (Imágenes 75). Se creía que las personas de la talla moral supuesta a un clérigo debían frecuentar lugares de reunión más sofisticados como los cafés o, como sucede en *La Señora*, el propio casino (don Enrique es el único personaje admitido en ambos locales, precisamente porque su cargo está asociado a un estatus social intermedio: superior al de los obreros, pero siempre cercano a ellos).

Imagen 75. Escenas de *La Señora*: la presencia de sacerdotes en la taberna no era habitual.



Fuente: Izda.: Cap. 22; Dcha: Cap. 25; Inferior Izda.: 34; Dcha.: 38

Las palabras del obispo de Oviedo, Ramón Martínez Vigil, clamando contra la “afición y hábito de frecuentar otros sitios, donde jamás debe penetrar un sacerdote, y donde adquieren esos modales bruscos y hasta soeces que tanto desdican en los

ministros del Señor”⁴⁴⁴, ejemplifican la situación. Sin embargo, en 1888, el obispo se vio obligado a tomar medidas más drásticas prohibiendo a los sacerdotes acudir a “teatros, espectáculos públicos y diversiones profanas”.

La cantina sirve de espacio para mostrar un auténtico problema a principios de siglo: el alcoholismo. En *La Señora* es Salvador, el hermano de Ángel, quien encarna este conflicto. Según la literatura de la época, el porcentaje de tabernas era extremadamente alto en las cuencas mineras del interior (Mieres, Langreo...) y en las comarcas cercanas a puntos industriales (Gijón, Oviedo o Avilés). Los datos fiscales, recogidos por el médico Arturo Buylla en 1902, apuntan la existencia de una taberna por cada 135 habitantes en Gijón, cada 140 en Langreo o por cada 145 habitantes en Mieres⁴⁴⁵. Sin embargo, según un artículo del diario ovetense *El Carbayón*, es posible que el número real de tabernas cuadruplicase el indicado por Buylla⁴⁴⁶. Del mismo modo, los datos relativos al consumo de vino y alcohol son alarmantemente elevados (Tabla 8): cercanos a los 123 litros anuales por habitante⁴⁴⁷.

Tabla 8. Consumo anual de bebidas alcohólicas en 1900.

Ciudad	Consumo de vino (litros)	Consumo de alcohol (litros)
Gijón	1.402.400	193.664
Pola de Lena	920.000	180.596
Oviedo	1.040.000	100.892
Laviana	981.200	199.956
Avilés	861.200	35.292
Castropol	900.000	7.608
Llanes	337.600	4.422

Fuente: GIMENO Y AZCÁRATE, M., *La criminalidad en Asturias. Estadística (1883-1897)*, Ed. Escuela del Hospicio, Oviedo, 1900.

Estudios recientes cuestionan la envergadura de estas cifras al afirmar que probablemente se ha sobrevalorado la situación real. Argumentan que el vino se consideraba un aporte calórico y energético en una dieta muy mermada, y que el desprestigio a la taberna debe relacionarse con su importancia como lugar de gestación del movimiento obrero⁴⁴⁸. Malcomson, en su investigación sobre las tabernas inglesas de

⁴⁴⁴ MARTÍNEZ VIGIL, R., *Pastorales*, vol. III, Madrid, 1898, pág. 306 y 550.

⁴⁴⁵ El estudio de Arturo Buylla se recoge en “El alcoholismo en España”, *La Aurora Social*, nº 124, Oviedo, 1902.

⁴⁴⁶ *El Carbayón*, 1 de noviembre de 1903, Oviedo.

⁴⁴⁷ Datos relativos a Langreo expuestos por el médico Alfredo Pumarino en *La Aurora Social*, nº 180, Oviedo, 1903.

⁴⁴⁸ QUIRÓS CORUJO, P. G., *Op. cit.*, pág. 197-224.

principios del XIX, ya las señalaba como el principal centro de intercambio de información⁴⁴⁹. Los relatos sobre las tabernas españolas apuntan en la misma dirección: en estos locales, se intercambian opiniones y se discute de política. Manuel Vigil Montoto – uno de los fundadores del Partido Socialista en Asturias- cuenta en sus memorias cómo llegó a la localidad de La Felguera en 1895 y debió recalar en la taberna para exponer sus ideas:

[Un compañero] por ser de La Felguera conocía a muchos obreros, y le llevó a un *chigre*, donde le puso en relación con varios trabajadores, más atentos a la baraja que a escucharle, y eso que les habló de una Cooperativa que entonces trataba de crear [uso propio de la cursiva. *Chigre* es el término bable con el que referirse a la taberna].⁴⁵⁰

Los socialistas y los anarquistas eran reacios al uso de la taberna como punto de encuentro. Así se aprecia en un extracto del periódico anarquista *El Libertario* de Gijón:

Las leyes... el Gobierno... ¡Ah!, sin las tabernas, ningún gobierno podría sostenerse ocho días en el poder. ¡Tabernas, leyes, gobiernos!, he ahí nuestros enemigos.⁴⁵¹

En términos similares se expresan los socialistas en el panfleto que la sociedad *La Aurora del Prado* de Oviedo repartió a los trabajadores en 1910. Se contrapone la imagen del obrero concienciado e inmerso en la lucha a aquel que malgasta su tiempo y esfuerzo en la taberna:

Siglos y siglos gimieron los obreros en la que parecía eterna explotación, y hoy día vislumbramos rayos de esperanza de ser algún día redimidos, gracias a los esfuerzos hercúleos que hacen los mismos trabajadores para unirse.

Nosotros, debemos seguir igual conducta. De la taberna, sólo sale nuestro embrutecimiento, los crímenes que nos igualan a las fieras y nuestra miseria y la de nuestros hijos. Abandonemos toda clase de vicios; instruyámonos, elevémonos y de miserables criaturas condenadas a eterno sufrir nos convertiremos en hombres libres que lucharemos por un día glorioso donde todos los seres nos amaremos unidos por dulces lazos de fraternidad humana.⁴⁵²

⁴⁴⁹ Véase MALCOLMSON, R. W., *Popular Recreations in English Society, 1700-1850*, Ed. Cambridge University Press, Cambridge, 1973.

⁴⁵⁰ VIGIL MONTOTO, M., "Recuerdos de un octogenario", en *Estudios de Historia Social*, nº 18-19, Madrid, 1981, pág. 311-466.

⁴⁵¹ *El Libertario*, nº5, Gijón, 1912.

⁴⁵² *La Aurora Social*, nº 53, Oviedo, 1900.

Ciertamente, la taberna no era el lugar más apropiado para instruir o concienciar al obrero que, por lo general, acudía a estos locales, cansado por las duras condiciones laborales y buscando una vía de escape. Sin embargo, al menos en el caso socialista, se recurrió a estos locales como centros de discusión política en los años previos al estallido de la Primera Guerra Mundial⁴⁵³. Como alternativa a la insalubridad de la taberna, los grupos socialistas propusieron los centros obreros:

¡Adelante jóvenes! ¡Acudid al Centro y dejad las tabernas! Acudid al Centro a tomar consejos y ayudar a los intrépidos que empuñan la bandera!⁴⁵⁴

Por otra parte, tampoco las empresas mineras estaban de acuerdo con el uso y *abuso* de la taberna por parte de los obreros. Su principal preocupación era la propagación de ideas socialistas y comunistas que pudieran mermar su autoridad, de modo que trataron que los mineros se mantuvieran tan alejados de las tabernas como de los centros obreros organizados por los socialistas⁴⁵⁵. Como argumentos, en estas campañas de desprestigio, se expusieron numerosos estudios que vinculaban las tabernas con el alcoholismo obrero y el aumento de los índices de criminalidad en las zonas industriales. Realmente, los datos recogidos en los análisis centrados en Asturias y Andalucía constatan la fuerte presencia de tabernas en las cuencas mineras. Los criterios sanitarios e higienistas⁴⁵⁶, los relativos a la ordenación del trabajo y a la productividad y los propios de la recién creada disciplina criminalística guiaron estos análisis y ofrecieron como conclusión una unánime condena a las actividades desarrolladas en las tabernas⁴⁵⁷.

A pesar de lo expuesto, la taberna pervivió como lugar de reunión de las clases populares porque, indudablemente, cumplía su función: ofrecer un espacio seguro para un ocio no intervenido ni dirigido por ningún estrato social superior. Como punto de encuentro entre los obreros de la incipiente industria, es lógico que se convirtiese en el espacio propicio para la propagación de ideas socialistas y comunistas que germinarían en el movimiento obrero organizado. Con ciertas licencias, estas funciones son las que se adjudican a la taberna de *La Señora*. Por otra parte, los estudios sobre la naturaleza mixta

⁴⁵³ URÍA, J., "La taberna en Asturias a principios del siglo XX. Notas para su estudio", en *Historia contemporánea*, nº 5, 1991, págs. 53-72, p. 68. Disponible en: http://hc.aztertu.com/includes/pdf/05_05.pdf

⁴⁵⁴ *La Aurora Social*, nº 134, Oviedo, 1902.

⁴⁵⁵ SHUBERT, A., *Op. cit.*, pág. 102.

⁴⁵⁶ Las consecuencias en la salud de la industrialización dirigieron una corriente diferenciada de pensamiento a principios del siglo XX.

⁴⁵⁷ Jorge Uría ofrece un completo recorrido por las principales aportaciones de estos estudios en su artículo sobre la polifuncionalidad de la taberna (URÍA, J., "La taberna. Un espacio...", pág. 579-583).

de estos locales –frecuentemente se desarrollaba otra actividad económica o comercial en las tabernas- y la articulación de su espacio apoyan la reconstrucción histórica de este espacio llevada a cabo en la serie.

Desde el punto de vista dramático, la cantina también se configura como un escenario esencial: su polivalencia permite el desarrollo de tramas de diferente carácter (en la taberna se puede, tanto discutir de las condiciones de los trabajadores, como *cotillear* sobre la relación de Ángel y Victoria). Al convertirse en el lugar de las reuniones políticas clandestinas, este local da entrada a los representantes de los distintos grupos sociales de la España de los años veinte y muestra en imágenes sus posturas ideológicas. De esta manera, en *La Señora*, el uso de la taberna no se restringe a las clases populares, sino que se enriquece su significación.

TERCERA PARTE

AL OTRO LADO DEL CRISTAL.

Capítulo 10. El proceso de recepción. El *fan*: cabeza y corazón.

El avance y la implantación de las nuevas tecnologías de la información han modificado substancialmente al espectador medio. La aplicación del lenguaje de programación HTLM permitió la creación de webs mucho más intuitivas que fomentaban la participación: en este mundo 2.0⁴⁵⁸, el público se relaciona con los medios de comunicación a través de sus sitios web. Gracias a ellos, el individuo puede acceder, directamente y en diferido, a los contenidos ofertados por las cadenas de televisión: ya no es necesario sentarse frente al televisor a una hora determinada y soportar estoicamente el caudal de anuncios que interrumpen la emisión, ahora se puede elegir qué ver y cuándo. Las prácticas comunicativas de los menores de 30 años llegan a cuestionar el concepto de *prime-time* para establecer un modo concreto de actuación en el que se gestiona el tiempo dedicado a los medios tradicionales, el *my-time*⁴⁵⁹.

Paralelamente, los medios de comunicación implementan canales (foros, enlaces a redes sociales como Facebook o Twitter, etc.) para conocer la opinión de los seguidores, estimados como expertos en la materia⁴⁶⁰. En definitiva, las nuevas tecnologías han hecho por fin efectiva la ansiada retroalimentación⁴⁶¹. El esquema emisor-receptor empieza a ser

⁴⁵⁸ El término 2.0 se empleó por primera vez en el año 2004 en una conferencia sobre la crítica situación en la que se encontraba Internet. De acuerdo con Cason, el aspecto social es la principal característica de la fase de desarrollo de Internet en la que estamos inmersos (Véase CASON, J., "User generated content", en VV.AA., *Web 2.0. Internet è cambiato. E voi?*, Ed. El Sole 24 Ore, 2007).

⁴⁵⁹ De acuerdo a un estudio realizado por Tubella, Tabernero y Dwyer sobre la población catalana (TUBELLA, I., TABERNERO, C., y DWYER, V., *La guerra de las pantallas. Internet y televisión*, Ed. Ariel, Barcelona, 2008), los jóvenes simultanean el uso de la telefonía móvil y el ordenador para enriquecer su experiencia y disfrute de determinadas fuentes de información y entretenimiento. El tiempo empleado se sustrae de otras formas de comunicación incompatibles con Internet porque requieren una dedicación exclusiva (por ejemplo, la televisión, que exige cierto grado de atención durante su visionado). Se crea, así, una manera particular y personal de interactuar con los medios tradicionales (CASTELLS, M., *Op. cit.*, pág. 186-187).

⁴⁶⁰ BARRAGÁN ROMERO, A. I., "Los banderizos de Juego de Tronos. Creación de comunidades y producciones discursivas del *fandom*", en LOZANO, J., RAYA, I., y LÓPEZ, F. J., (ed.), *Reyes, espadas, cuervos y dragones. Estudio del fenómeno televisivo "Juego de Tronos"*, Ed. Fragua, Madrid, 2013, pág. 453-476, p. 456.

⁴⁶¹ A este respecto destaca el trabajo de Rosigue y García sobre la influencia real de las asociaciones de telespectadores en el contenido y la forma de los programas de televisión. Los autores señalan a estas agrupaciones como órganos mediadores entre Estado-cadenas de televisión-anunciantes y audiencia (enfatan el carácter de ésta como un conjunto de ciudadanos dispuestos a ejercer sus derechos como usuarios y consumidores), analizan tanto las virtudes como los problemas a los que se enfrentan dichas asociaciones y subrayan la importancia de su actuación para lograr la autorregulación de los medios (ROSIQUE CEDILLO, G., y GARCÍA GARCÍA, F., "El capital social de la televisión: el movimiento asociativo de

una excesiva simplificación ante el empuje de las nuevas formas de visionado multipantalla y las plataformas de distribución de contenidos en Internet –*YouTube*– que abocan a un modelo de comunicación *many-to-many* (de muchos a muchos).

Como pionera de esta tendencia en el mercado español, dentro del sitio web oficial de *La Señora*, durante la segunda temporada, TVE creó un foro con el que se favorecía la interacción entre seguidores y se posibilitaba que intercambiaran sus impresiones sobre lo sucedido en cada episodio o que anticiparan lo que les gustaría que ocurriera en el siguiente.

El propósito fundamental de esta plataforma es promocionar un producto creando una comunidad de adeptos, pero su análisis ofrece pistas muy interesantes sobre los gustos, expectativas y percepciones del público en relación con las tramas y los personajes de cada episodio, así como sobre las nuevas dinámicas surgidas tras la modificación de los productos televisivos debido a la aparición de Internet⁴⁶².

10.1. Estructura del foro y participación.

Existen un total de 47 temas clasificados en 7 bloques generales: uno para cada una de las tres temporadas y un cuarto para recoger las expectativas de los seguidores respecto al estreno del *spin off* de la serie; dos dedicados a encuentros digitales o charlas virtuales con los actores; y los dos últimos tratan sobre la banda sonora y la elección del personaje favorito del público.

A su vez, dentro de cada uno de estos bloques, se podía abrir un subapartado –tema o hilo–; por ejemplo, en la tercera temporada, se distinguen 10 temas que llevan por título el número de episodio sobre el que versan (véase la tabla 9 dedicada a la participación en el foro).

El foro se abrió el 22 de mayo de 2009. Ese mismo día, TVE -administrador del sitio- inicia varios hilos: el primero, titulado *¿Qué fue lo que más te gustó?*, se incluye en el bloque dedicado a la primera temporada, y el segundo, *¿Qué crees que pasará?*, inaugura el apartado dedicado a la segunda temporada. En ambos casos, el objetivo era recoger las impresiones de los espectadores.

telespectadores en España”, en *Estudios sobre el mensaje periodístico*, vol. 17, nº 2, 2011, pág. 595-614. Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/ESMP/article/viewFile/38133/36885>).

⁴⁶² El artículo de Jiménez y Solís es uno de los primeros estudios sobre el uso comercial de una web (JIMÉNEZ IGLESIAS, E., y SOLÍS TERRAZAS, M. E., “Los telespectadores de ficción y su participación en Internet. Análisis de un blog promocional: *House* vs. *Grey* en *Cuatro*”, en *Zer. Revista de estudios de comunicación*, vol. 3, nº 24, 2008, pág. 125-156. Disponible en: <http://www.ehu.es/ojs/index.php/Zer/article/view/3612/3244>).

En contra de lo que se pudiese pensar, el desarrollo y mantenimiento del foro no perseguía conocer la opinión de los seguidores para adecuar la ficción a sus intereses (el estudio de las fuentes primarias manejadas -fundamentalmente, las *biblias* de la segunda y tercera temporada- demuestra que los comentarios de los participantes en los diferentes *chats* abiertos no determinaron el avance de trama principal o de las subtramas. Por otra parte, el ritmo de grabación/emisión de los capítulos impediría la introducción de modificaciones⁴⁶³), sino que el manejo de los tiempos (apertura del foro una semana antes de que se retomara la emisión de la serie, creación de los hilos coincidiendo con el estreno del episodio, etc.) avala el fin netamente promocional y comercial de esta herramienta.

Además, la escasa intervención del administrador del sitio (TVE se limitaba a eliminar los mensajes que pudieran considerarse ofensivos) y el carácter genérico de las preguntas con las que se iniciaba cada hilo, perjudicaban la obtención de datos específicos que pudieran guiar el avance de la serie. No parece relevante lo que los foreros digan, sino que el interés radica en que continúen relacionándose y conjeturando en torno a la producción.

Esta herramienta permaneció activa hasta el 31 de marzo de 2011: catorce meses después de la emisión del último capítulo de la serie por parte del primer canal de la televisión pública (18 de enero de 2010). Los últimos mensajes registrados son, en su mayoría, publicitarios; es decir, no corresponden a comentarios reales de participantes en el foro sino que son correos basura o *spam*.

Los contenidos eran públicos y de libre acceso sin que fuera necesario estar inscrito como usuario para poder leerlos, aunque sí se exigía el registro para poder participar. En la web de la serie se afirma que existieron 22.548 usuarios registrados, pero, a la conclusión de este trabajo, el listado de participantes únicamente contaba con 360 fichas. Es probable que muchas personas se dieran de alta y nunca llegaron a dejar ningún comentario en el foro.

Como se ha comentado, *La Señora* es una serie de encargo: la responsable del guión, Virginia Yagüe, debía crear una historia situada en los años veinte, con una protagonista femenina e ideada para ser emitida en *prime-time*⁴⁶⁴. El análisis del participante en el foro coincide con el perfil del público objetivo de la primera cadena de

⁴⁶³ La grabación de cada episodio se llevaba a cabo tres semanas antes de su emisión, de forma que, por ejemplo, cuando los foreros comentaban el capítulo 14, ya estaban completamente terminados los capítulos 15, 16 y 17.

⁴⁶⁴ Entrevista personal realizada a Virginia Yagüe, autora de la idea original y coordinadora de guión (10 de abril de 2014).

televisión española⁴⁶⁵: mujer (sólo el 4,17% de los foreros son hombres), entre los 40 y los 50 años (la mayoría señalan las miniseries de adaptaciones literarias realizadas en los 80 por RTVE como un ejemplo de producciones audiovisuales de calidad), residentes en núcleos urbanos y con un nivel socio-económico medio (un gran porcentaje de los seguidores de la serie declaran dedicarse profesionalmente a la enseñanza media o superior y un número destacado son estudiantes superiores).

La producción estaba dirigida al consumo nacional, aunque existía un porcentaje considerable de espectadores que seguían la serie desde el extranjero, ya fuera a través del canal internacional de TVE o mediante Internet (10,83%). La mayoría de ellos residían en América (más del 51%) -sobresale el número de espectadores hispanohablantes afincados en Estados Unidos (casi el 13%)-, situándose después los europeos (por encima del 23%). En ambos casos, los participantes admiten que la serie les permite mejorar su dominio del castellano.

Como se muestra en la tabla 9, según el número de visitas y de comentarios realizados, el índice de participación es bajo. La media de las tres temporadas es del 1,52%: esto significa que algo menos de dos personas de cada 100 visitantes, dejaba su opinión en el foro.

Tabla 9. Mensajes, visitas e índice de participación (%) en el foro de *La Señora*

BLOQUE	HILO	MENS.	VISITAS	PAR.
La primera temporada	¿Qué fue lo que más te gustó?	56	3528	1,59%
	Lo que más me gustó	541	19904	2,72%
	Lo que espero de la nueva temporada	1	662	0,15%
La segunda temporada	¿Qué crees que pasará?	449	26501	1,69%
	Capítulo 14	24	1493	1,61%
	Capítulo 15	15	959	1,56%
	Capítulo 16	6	709	0,85%
	Capítulo 17	40	1888	2,12%
	Capítulo 18	29	1616	1,79%
	Capítulo 19	18	1332	1,35%
	Capítulo 20	139	4215	3,30%
	El lunes 7 de septiembre retomamos la 2ª Temporada	33	4110	0,80%
	Capítulo 21	16	1139	1,40%

⁴⁶⁵ VV. AA., *Anuario de la televisión.2005*, Ed. GECA Consultores, Madrid, 2006.

La Señora: entre el drama y la Historia.

	Capítulo 22	33	1745	1,89%
	Capítulo 23	42	2308	1,82%
	Capítulo 24	47	2601	1,81%
	Capítulo 25	96	3565	2,69%
	Capítulo 26	67	4396	1,52%
	Capítulo 27	103	4126	2,50%
	Capítulo 28	66	3842	1,72%
	Capítulo 29	96	4681	2,05%
	Capítulo 30	65	4200	1,55%
La tercera temporada	Capítulo 31	394	12261	3,21%
	Capítulo 32	9	1044	0,86%
	Capítulo 33	333	8275	4,02%
	Capítulo 34	276	8280	3,33%
	Capítulo 35	166	7922	2,10%
	Capítulo 36	145	10615	1,37%
	Capítulo 37	180	8311	2,17%
	Capítulo 38	64	6211	1,03%
	Capítulo 39	425	14469	2,94%
	¿Qué crees que pasará?	1089	39362	2,77%
¡Comienza 14 de abril. La República!	Vente al foro de 14 de abril. La República	5	2263	0,22%
Encuentro digital con Jordi y Virginia	Encuentro digital con Jordi y Virginia	93	7947	1,17%
Encuentros digitales	Roberto Enríquez	8	2919	0,27%
	Ana Wagener	1	441	0,23%
	Adriana Ugarte	5	973	0,51%
	Raúl Peña	1	376	0,27%
	Lucía Jiménez	1	348	0,29%
	Rodolfo Sancho	6	1516	0,40%
Tu personaje favorito	Victoria, Ángel, El Marqués, y muchos más	28	3057	0,92%
	Foro sobre Victoria	13	3456	0,38%
	Ángel, ¿uno de los mejores personajes de La Señora?	28	3154	0,89%
	Mi personaje favorito	87	6129	1,42%
La banda sonora	¿Qué te parece? ¿Qué tema te gusta más?	39	6109	0,64%

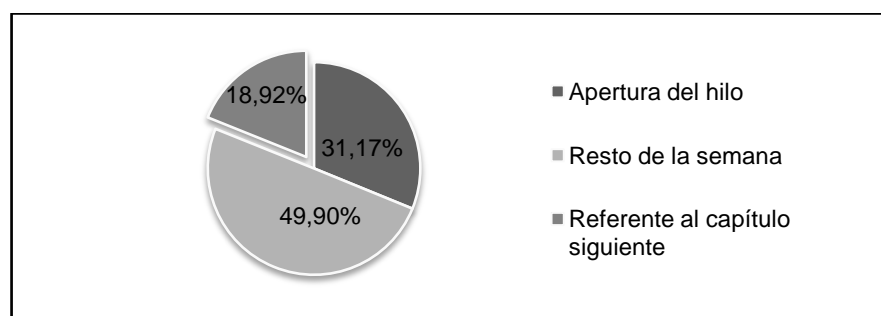
Al otro lado del cristal.

La Señora, de lunes a viernes a las 16:30h	La Señora, de lunes a viernes a las 16:30h	1	667	0,15%
MEDIA		117	5557	1,52%

Fuente: Elaboración propia a partir a partir de la hoja de cálculo elaborada para el estudio del foro.

El estudio de estos hilos permite establecer un patrón de participación. Después de la emisión de cada episodio, el administrador abría un nuevo tema; un alto porcentaje del total de mensajes recibidos se efectuaba ese mismo día y la actividad se mantenía hasta la apertura del siguiente hilo, independientemente de que se refiera a ese capítulo o no (Gráfico 13).

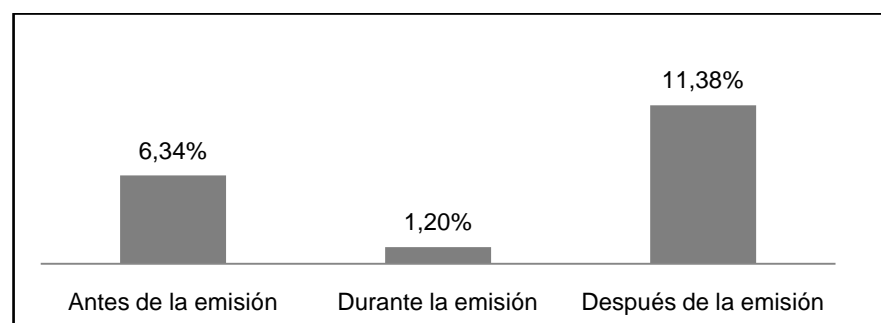
Gráfico 13. Distribución de la participación.



Fuente: Elaboración propia a partir de la hoja de cálculo elaborada para el estudio del foro.

Destaca el número de comentarios que se producen durante las 22 horas previas a la emisión del siguiente capítulo e incluso los que se registran durante la hora y cuarenta y cinco minutos de su emisión (Gráfico 14). Esto demuestra que los telespectadores sienten la necesidad apremiante de compartir sus impresiones con el resto de los miembros del foro: se ha constituido un grupo de socialización.

Gráfico 14. Participación previa a la emisión del capítulo.



Fuente: Elaboración propia a partir de la hoja de cálculo elaborada para el estudio del foro.

Según los datos publicados en el foro, el mayor número de usuarios identificados (258 personas) se alcanzó el martes 19 de enero de 2010 a las 00:46 horas, después de la emisión del último episodio de *La Señora*. Es difícil comprobar la veracidad de esta cifra, pero la alta cantidad de mensajes registrados en los hilos de los capítulos 38 y 39, así como la dilatada actividad del foro del último episodio, aportan validez al dato facilitado por TVE: el 14,29% de los mensajes del hilo del capítulo 38 se producen durante la emisión del último episodio o inmediatamente después (9 de 64 mensajes). Por otra parte, casi el 22% de los comentarios del hilo del capítulo 39 se producen en el día de su creación (93 de 330 mensajes). Además, la actividad en este chat se prolonga desde el 19 de enero hasta el 15 de diciembre de 2010: casi 11 meses después de la emisión del capítulo final. Esto indica que el impacto emocional de la serie en los espectadores se prolonga más allá del tiempo de su emisión.

Tabla 10. Temas con mayor duración en el foro de *La Señora*.

BLOQUE	HILO	INICIO	FINAL	DUR. (días)
La primera temporada	¿Qué fue lo que más te gustó?	22 de mayo de 2009	7 de febrero de 2011	626
La primera temporada	Lo que más me gustó	31 de mayo de 2009	17 de abril de 2010	321
La tercera temporada	Capítulo 39	19 de enero de 2010	15 de diciembre de 2010	330
La banda sonora	¿Qué te parece? ¿Qué tema te gusta más?	10 de junio de 2009	13 de enero de 2011	562
¡Comienza 14 de abril. La República!	Vente al foro de 14 de abril. La República	20 de enero de 2011	20 de enero de 2011	1

Fuente: Elaboración propia a partir de la hoja de cálculo elaborada para el estudio del foro.

Se debe mencionar que los hilos en recibir mensajes más tardíos son los dedicados a la banda sonora y los abiertos en el bloque de la primera temporada⁴⁶⁶ (Tabla 10). La pervivencia del apartado de la banda sonora vuelve a ratificar la concepción del

⁴⁶⁶ Para el análisis de cada uno de los hilos del foro, se ha considerado que existe actividad siempre que sea utilizado por un miembro registrado y con entidad física; es decir, los comentarios de empresas o de carácter publicitario no se han tenido en cuenta para establecer la fecha final y, por tanto, la duración del foro.

foro como un medio para la promoción de todos los artículos relacionados con *La Señora*. De igual manera que la creación de un nuevo hilo dedicado a la secuela de la serie, *14 de abril*. *La República* respondió a una estrategia netamente comercial, cuyo fin es el trasvase de seguidores de una producción a la otra. Por otra parte, se dotaba de continuidad a las dos series.

Resulta muy significativo para el presente estudio el hecho de que, tras la desaparición de la producción de la antena, el tema que registró mayor número de entradas fue uno de la primera temporada, *Lo que más me gustó*. Esto se debe a que la muerte de la protagonista en el último episodio constituyó un final decepcionante para los participantes en el foro, que emprendieron un segundo visionado de la serie de forma particular. Los comentarios, fruto de esta revisión, se incluyeron en el bloque de la primera temporada, de modo que éste recibió mensajes asiduamente hasta finales de mayo de 2010: cuatro meses después de que se emitiera el último episodio. Según los comentarios de los participantes, el segundo visionado se detuvo en el episodio 7; el ritmo fue similar al impuesto por TVE: cada semana, los seguidores volvían a ver un episodio.

Tanto la pervivencia del foro como el hecho de que se comente el episodio durante su emisión demuestran que la expansión de Internet ha propiciado la aparición de un nuevo espectador mucho más activo, que se involucra en el proceso de comunicación y que exige su derecho a un producto que él considera de calidad. Se comporta ante y/con los medios como un auténtico ciudadano⁴⁶⁷.

10.2. El nuevo espectador.

El análisis del foro evidencia la aparición de un nuevo tipo de espectador. El público tradicional se caracterizaba por su pasividad mientras que el televidente surgido al abrigo de las nuevas tecnologías es un *fan*: ha dejado de ser un seguidor pasivo para convertirse en un auténtico apasionado capaz de crear productos derivados de la serie y, a partir de ahí, se convierte en parte de activa del proceso de comunicación.

⁴⁶⁷ ROSIQUE CEDILLO, G., "El papel del telespectador en los medios audiovisuales. De *homo-spectador* al *homo-civis*", en *Icono* 14, nº 15, 2010, pág. 147-163. Disponible en: http://www.icono14.net/revista/num15/10_icono15_gloriarosique.pdf

Son numerosos los estudios que analizan la influencia de la expansión de Internet en el fomento del espíritu crítico del individuo; como ejemplo, véase MARTÍNEZ NICOLÁS, M., "De la brecha digital a la brecha cívica. Acceso a las tecnologías de la comunicación y participación ciudadana en la vida pública", en *Telos. Cuadernos de Comunicación e Innovación*, nº 86, 2011, pág. 24-36. Disponible en: <http://telos.fundaciontelefonica.com/url-direct/pdf-generator?tipoContenido=articuloTelos&idContenido=2011012708250001&idioma=es>

El fenómeno *fan* ha sido ampliamente estudiado desde finales del siglo XX⁴⁶⁸. La *beatlemania* o los esfuerzos por parte de los seguidores de *StarTreck* para que la serie volviera a la parrilla de programación, se consideran sus primeras manifestaciones, pero, con su significado y alcance actual, es fruto de la expansión de Internet. Las nuevas tecnologías de la información dotaron a los *fans* de un lugar donde reunirse virtualmente para compartir sus intereses. De esta manera, se favoreció la identificación y el sentimiento de pertenencia a un grupo, elementos esenciales para que los seguidores adquieran el valor necesario mostrar públicamente las reelaboraciones efectuadas a partir de los productos ofrecidos por los medios de comunicación.

Actualmente se diferencian, al menos, tres tipos de espectador de acuerdo con su participación: en el primer nivel se encuentra el público tradicional fundamentalmente pasivo (únicamente sigue la serie por televisión); el segundo nivel, constituido por el 20% de la audiencia, son los seguidores que se involucran consumiendo un producto secundario (revistas sobre la programación, prensa rosa que se centra en la vida personal de los actores, libros sobre el argumento, videojuegos...); y el tercer nivel, que aglutina entre el 5 y 1% del público, está integrado por los espectadores que realmente crean nuevos productos a partir de la serie⁴⁶⁹. La actividad más habitual de las comunidades de fans es la relectura de los textos: si no están conformes con lo mostrado en pantalla, sugieren nuevas alternativas más acordes con el carácter de los personajes⁴⁷⁰. Como se ha mencionado, esto sucedía en el caso de *La Señora* donde los fans no sólo se embarcan en un segundo visionado, sino que constantemente debaten sobre las

⁴⁶⁸ Henry Jenkins fue el pionero en este tipo de estudios, pero el panorama se enriquece con nuevas aportaciones: LOZANO DELMAR, J. y HERMIDA CONGOSTO, A., “*Macbeth: culturas populares y fandom*”, en *Comunicación: revista internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, nº 5, 2007, pág. 315-332. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2671168>; PÉREZ-GÓMEZ, M. A., “El culto al pixel: una aproximación al *retrogaming* como forma de *fandom*”, en *Comunicación: revista internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, nº 7, 2009, pág. 222-234. Disponible en: http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n7/articulos/a15_El_culto_al_pixel_una_aproximacion_al_retrogaming_como_forma_de_fandom.pdf

⁴⁶⁹ GÓMEZ, I., “Contenidos transmedia en la producción audiovisual”, en GÓMEZ, A. (ed.), *Nuevos modelos de negocio: transformaciones en la cadena de valor audiovisual-TIC*, Ed. Fundación AVA, Sevilla, 2012, pág. 217-230, p. 225.

⁴⁷⁰ RUBIO-HERNÁNDEZ, M. M., “Slash Fiction; an Active Fandom in the Current Television Series Context”, en PÉREZ-GÓMEZ, M. A., *Previously on: estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Edad de Oro de la Televisión*, Biblioteca de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 2011, pág. 533-545. Disponible en: <http://fama2.us.es/fco/previouslyon/32.pdf>

posibilidades que ofrece el guión: por ejemplo, especulan sobre la identidad de la madre biológica de Ángel:

Sigo teniendo una teoría sobre la madre de Ángel. ¿No será la madre de Victoria? Me parecería horrible, pero no imposible. ¿Qué pensáis? (Blanquita, *Cap. 29*).

Yo opino que la madre de Ángel, es la madre de Irene. Estoy segura que le puso los cuernos, ya que su marido también le ponía los cuernos con la criada negra con la que éste tuvo a Catalina (María Jesús, *Cap. 29*).

La realización de vídeos empleando las imágenes de la serie es otra de las prácticas comunes de estas comunidades de fans⁴⁷¹. De hecho, la cadena norteamericana ABC puso a disposición de los fans de *Lost* una serie de vídeos que podían manipular legalmente para crear sus propias versiones⁴⁷². En el caso de *La Señora* no se llegó a tal extremo, pero los comentarios registrados en el foro evidencian que algunos participantes crearon montajes a partir de las imágenes emitidas por TVE y los colgaron en *YouTube*. Incluso, uno de los foreros alcanza cierta popularidad por los fotomontajes que utiliza como firma⁴⁷³. El administrador del sitio borró de forma sistemática estas manifestaciones, posiblemente para evitar la promoción de un producto que atenta contra los derechos de autor y las leyes de piratería españolas.

A pesar del alto nivel de participación de algunos foreros, no hay indicios de que crearan productos de mayor envergadura como pueden ser las *wikipedias* dedicadas a exitosas series internacionales como la mencionada *Lost*(ABC, 2004-2010), *Fringe* (Fox, 2008-2013) o la reciente *Juego de Tronos* (HBO, 2011-actualidad)⁴⁷⁴. Esto se debe a que, como se ha comentado, el foro de *La Señora* fue una experiencia pionera de un fenómeno

⁴⁷¹ TURK, T., "Metalepsis in *Fan Vids* and *Fan Fiction*", en KUKKONEN, K., y KLIMEK, S. (ed.), *Metalepsis in Popular Culture*, Ed. Walter de Gruyter, Berlín, pág. 83-103. Disponible en: http://digitalcommons.morris.umn.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1000&context=eng_facpubs

⁴⁷² GONZÁLEZ-ALARCÓN, S. y ANYÓ SAYOL, L., "Experiencia *fan* en la cultura digital: el caso de *Perdidos*", en *Trípodos*, nº extra, vol. 1, Actas del V Congreso Internacional Comunicación y Realidad: La metamorfosis del espacio mediático, 2009, pág. 407-414. Disponible en: http://cicr.blanquerna.url.edu/conclusions/data/Ambit_01.pdf

⁴⁷³ Este forero entra en la web con varios *nicks* diferentes (Malasaña, Maquiavelo García...), se dedica profesionalmente al diseño gráfico y, en varias ocasiones, explica al resto de los participantes cómo solucionar sus problemas informáticos (por ejemplo, en el hilo del capítulo 27 recomienda un reproductor de vídeo on-line)

⁴⁷⁴ Los enlaces a las webs en español son: <http://es.lostpedia.wikia.com/>, <http://es.fringe.wikia.com/>, <http://hieloyfuego.wikia.com/>. *Juego de Tronos* es la adaptación de la serie de novelas de fantasía *Canción de Hielo y Fuego* del estadounidense George R. R. Martin.

que en la actualidad está en pleno auge, de manera que las manifestaciones de la mayoría de los usuarios se limitaron al establecimiento de grupos de discusión.

Como se ha comentado en relación a la composición sociodemográfica de los usuarios del foro, sólo un pequeño número eran hombres (15 de 360), lo que supone un porcentaje de un 4,17%. Se corrobora así la tesis de que los productos relacionados con las telenovelas o seriales son seguidos mayoritariamente por un público femenino.

Durante las décadas finales del siglo XX, las mujeres se manifestaron como el principal apoyo de las telenovelas: se crearon grupos de fans que se dirigían por carta a los actores o a los responsables de la emisión... Las cadenas, conscientes de esta realidad, habilitaron espacios dedicados a las seguidoras (lectura de cartas, llamadas telefónicas, debates previos a la emisión de los capítulos...).

La aparición y desarrollo de estas comunidades se relacionaba con la supuesta mayor necesidad de la mujer para establecer relaciones con los otros: es decir, el seguimiento de las telenovelas les otorgaba un tema a partir del cual interactuar con otras mujeres, un interés común. Estas las discusiones se interpretaron como parte de una cultura oral propia⁴⁷⁵ identificada con el *cotilleo*⁴⁷⁶, que tenía entre sus funciones establecer juicios morales. De manera que se dio por sentado que las telenovelas proveían a las mujeres de ejemplos de comportamiento y que fortalecían los roles de esposas, madres y amas de casa.

Los estudios feministas y culturales han cuestionado esta idea al afirmar que el visionado de seriales se convierte en un modo de rebelarse y subvertir los modelos hegemónicos del patriarcado. Es cierto que en estas conversaciones las mujeres valoran los comportamientos vistos en pantalla, pero para que esto sea posible, es imprescindible que las participantes previamente sean conscientes de la posición que ocupan y que se les presupone, de modo que el análisis de las actitudes de los protagonistas de las telenovelas se convierte en una forma de toma de conciencia.

Además, se ha constatado que las seguidoras de telenovelas, exigen un tiempo para su visionado a pesar de que estos productos son considerados de ínfima calidad (telebasura) de acuerdo a una escala impuesta por el creador-autor masculino. Este

⁴⁷⁵ Una de las características de esta peculiar oralidad es la denominada "comprensión como mujer": las mujeres son capaces de "traducir" los discursos de otras mujeres o buscar el sentido correcto de expresiones que no se ajustan al lenguaje basándose en su propia experiencia, así completan los silencios, captan la ironía, etc.

⁴⁷⁶ JONES, D., "Gossip; Notes on Women's oral Culture" en *Women's Studies International Quarterly*, vol. 3, nº 2-3, 1980, pág. 193-198.

tiempo se sustrae del dedicado a la familia y se experimenta como un placer personal, lo que no deja de ser un signo de rebeldía.

Por otra parte, en estas conversaciones entre mujeres, es habitual que se muestre enfado por las situaciones cotidianas que evidencian el limitado papel de la mujer y su inferior consideración social. De manera que las seguidoras a admiran a mujeres con poder y critican la sumisión de las protagonistas⁴⁷⁷.

En definitiva, las mujeres emplean estos grupos de debate para definir su espacio en el interior de una cultura en la que no hay lugar para que construyan sus propias nociones de identidad. La telenovela, lejos de ser una práctica negativa que contribuye al mantenimiento del *statu quo*, puede ser el motor de la reflexión previa a la acción. La novedad, en el caso de *La Señora*, reside en que la serie se emitió en horario de *prime-time* nocturno, una franja que tradicionalmente asociada al consumo familiar⁴⁷⁸.

En definitiva, se debe constatar el carácter vanguardista y renovador de esta serie al implementar nuevos canales de interacción con el espectador. El bajo índice de participación y la escasa explotación de las posibilidades del foro por parte de TVE, corroboran el estado embrionario de estas plataformas en el periodo estudiado (2008-2010), pero permiten anticipar también la importancia de su desarrollo.

10.3. Ante todo y sobre todo, el amor: la trama dramática

La Señora participa de varios géneros cuyo nexo en común es el predominio de los conflictos humanos. La calidad del vestuario y la ambientación remiten al *look* de las

⁴⁷⁷ Véase las reacciones de las participantes en los grupos de discusión de los estudios de Debra Blumenthal y Mary Ellen Brown (BLUMENTHAL, D., *Women and Soap Opera. A Cultural Feminist Perspective*, Ed. Praeger, Westport, 1997; BROWN, M. E., (ed.), *Television and Women's Culture: the Politics of the Popular*, Ed. Sage, Londres, 1990).

⁴⁷⁸ Sin duda, fue fundamental en esta consideración, el carácter de las dos primeras series de ficción emitidas en esta franja: *Farmacia de guardia* (1991-1995) y *Médico de familia* (1995-1999). A principios de la década siguiente, se apreciaba una evolución en la audiencia del *prime-time*: es un espectador más adulto – menor de 45 años-, mayoritariamente femenino, de clase media-alta y urbanita.

Sin embargo, las tramas familiares y cotidianas y la presencia de niños y adolescentes en las producciones, corroboran el carácter familiar del que aún no se desprendido la franja (Ej.: *Ana y los 7*, 2002-2007; *Los Serrano* 2003-2008; *Cuéntame cómo pasó*, 2001-actualidad; o *Mis adorables vecinos*, 2004-2006).

Véase GARCÍA DE CASTRO, M., "Propiedades de la hegemonía de la ficción televisiva doméstica en España entre 1995-2000", en *Zer: revista de estudios de comunicación*, nº 14, 2003, pág. 151-167. Disponible en: <http://www.ehu.es/zer/hemeroteca/pdfs/zer14-08-garcia.pdf>; o TORRADO MORALES, S., y CASTELO BLASCO, C., "Series de ficción de producción nacional y telespectadores: un negocio en bandeja", en *Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, nº 25, 2005, sin paginar. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2926193>

adaptaciones literarias realizadas por TVE en los años 80. Este aspecto es percibido nítidamente por los participantes en el foro que afirman:

Hacía mucho tiempo que no se hacía ficción de calidad en TVE (al estilo de *Fortunata y Jacinta* o *Los Pazos de Ulloa*) (Eirene, *El lunes 7 de septiembre retomamos la 2ª temporada*).

Me recuerda TVE en estos momentos, a los buenos tiempos de las grandes series *Fortunata y Jacinta*, *Ramón y Cajal*... Y ese largo sin fin de grandes series (Charitines, *Cap. 14*).

La novela está preciosa... Me recuerda esa otra gran serie de la TVE, *Los gozos y las sombras*, de hace 20 años atrás... (Mora Galves, *Cap. 36*).

Los espectadores conciben *La Señora* como una obra clásica cuya trama principal de carácter sentimental responde al esquema del triángulo amoroso: la mujer es el objeto por el que se enfrentan el héroe y el villano. El héroe es tal porque sus sentimientos son correspondidos por la dama y porque su objetivo dramático es la conquista y/o recuperación del amor de la mujer para lograr la realización amorosa de ambos. El villano, como antagonista del héroe, dificultará la consecución de este fin. Las simpatías hacia uno de los dos personajes masculinos implica el descrédito de su adversario. De hecho, los foreros mantienen enconadas discusiones sobre la catadura moral de las acciones de los protagonistas: se identifica a Ángel como el verdadero amor de Victoria, una víctima más en manos del maquiavélico Marqués de Castro al que todo le sale bien. Por su parte, Gonzalo es considerado un ser despreciable, pero que realmente ama a su esposa. Se debe añadir que el atractivo físico de los dos actores parece constituir un factor fundamental en el seguimiento que los foreros realizan de sus personajes.

Sin embargo, como se ha señalado a lo largo de esta investigación, se ha incorporado un elemento que favorece la renovación del esquema del triángulo amoroso: en esta serie, la mujer desarrolla un papel activo. Victoria Márquez es la verdadera heroína, la protagonista. Se caracteriza por su fortaleza y espíritu de lucha; lejos de mantenerse fiel a las convenciones sociales y al rol asociado a la mujer de principios de siglo, se hace cargo de los negocios familiares y se enfrenta al cacique de la zona. En el plano personal, no se pliega a lo establecido y defiende su relación amorosa con un hombre de inferior estrato social⁴⁷⁹, lo que representa un anacronismo sociológico, pero

⁴⁷⁹ Este punto acerca la trama de *La Señora* a la de las telenovelas tradicionales donde es frecuente que la diferencia socio-económica no permita la relación amorosa de los protagonistas (Véase GÓMEZ, R., "Temas

conecta con el espíritu del momento de emisión de la serie. En otras palabras, aunque interesan los valores y sentimientos de los protagonistas masculinos, la atención mayoritaria del foro se centra en la protagonista porque representa el ideal actual de mujer. De hecho, el público empieza a distanciarse emocionalmente de Victoria cuando ésta asume su papel como Marquesa de Castro:

¿Dónde está la Victoria de los primeros capítulos, luchadora, enérgica, fuerte, lista? (...) Ciertamente la han convertido en LA SEÑORA MARQUESA... Una pena (Paola, Cap. 30) [mayúsculas utilizadas por el participante en el foro].

El título de “La Señora” no está a la talla (...) porque se cree de un personaje con un carácter fuerte, decidido, infranqueable y muy realista (...) como comenzó con la primera temporada con todas estas cualidades para Victoria, pero que estas 2 temporadas que estamos viendo nada que ver con ella, vamos que ahora se ha vuelto una que no vive para nadie, sólo para el maridito (Borealis, Cap. 31).

Los participantes en el foro reconocen la relación de Victoria y Ángel como el eje principal de la narración. La multiplicación de obstáculos necesarios para el desarrollo de la trama se percibe como subterfugios de los guionistas para alargar la serie y repercute sobre la consideración de su calidad acercándola al denostado *culebrón*:

Esto se va a convertir en un dramón propio de telenovela a la que a la pobre chica sólo le ocurren desgracias (María, Cap. 17)

En las primeras temporadas “La Señora” no era como un culebrón. (...) Pero ahora lo que tenemos son pocas historias importantes y muchedumbre de historietas que no son profundamente desarrolladas y parece que su única función es rellenar el espacio y alargar la temporada (Marine, Cap. 36).

La audiencia exige un final *épico* adecuado al sufrimiento de los protagonistas. La historia de Ángel y Victoria sólo puede resolverse felizmente, de manera que se restaure el equilibrio entre el Bien y el Mal: se reclama un *happyending*.

Todos necesitamos un final feliz donde se imponga la justicia y el amor, para dramas ya está el telediario (Button, Cap. 25).

articuladores del género telenovela”, en SOTO, M., (ed.), *Telenovela/telenovelas*, Ed. Atuel, Buenos Aires, 1996, pág. 37-50).

Y en cuanto al final, pido a quien sea que no nos ofrezcan una tragedia, que drama ya llevamos durante bastantes capítulos. Victoria y Ángel se merecen un final digno, feliz, juntos (Borealis, *Cap. 37*).

Que mensaje nos quieren dar con esta trama que seas malo malísimo en tu vida que te ira superbien conseguiras todo los qu quieras (Rocío, *Cap. 30*).

A pesar de los sentimientos encontrados que suscita la evolución de Victoria, su muerte, después de haber hecho efectiva su relación con Ángel, es interpretada por los participantes como “una tomadura de pelo, [un final] catastrófico, deprimente, nada creíble, penoso como se ha ido degradando esta serie (...). Si esta serie seguirá en un *spin off* conmigo que no cuenten” (Luz, *Cap. 39*).

Los participantes no conciben un *spin off* de la serie sin su personaje principal, lo que demuestra que la relación entre Ángel y Victoria ha sido el eje central de la producción, la que daba sentido al conjunto:

Me parece indignante lo que han hecho con el final de la temporada. La cosa es alargar como sea la gallina de los huevos de oro. Serie que tiene éxito, que gusta, vamos a alargarla como sea, aunque sea a costa de uno de los personajes que realmente llevan el peso de la serie (Sayuri, *Cap. 39*).

Todos los personajes terminan bien menos los protagonistas. ¡Qué decepción!, yo no la veré más porque lo mas bonito y el centro de la historia era el amor de Angel y Victoria, y si ella ya no está... (Miramorca, *Cap. 39*).

¡Qué asco!, ¿La Señora sin la señora? (...) NO PIENSO VER LA QUINTA TEMPORADA PORQUE NO QUIERO QUE ME TOMEN MAS EL PELO (Raqdag, *Cap. 39*) [mayúsculas utilizadas por el participante del foro].

PARA MÍ NO HAY CUARTA TEMPORADA, ¿no han matado a "La Señora", pues ¡hala!, ahí la tienen muerta y enterrada, que disfruten de su cuarta temporada Sres. Guionistas (Victoria, *Cap. 39*) [mayúsculas utilizadas por el participante del foro].

En la tercera temporada, se denuncia la aparición de tramas similares a la principal como un intento, por parte de la productora, de dar continuidad a la serie y a su secuela. El público es, por tanto, consciente de algunos recursos utilizados por los guionistas y del objetivo comercial de la historia:

Creo que está claro que si van a seguir la serie o la secuela los personajes principales serán ahora Carlota y el otro Castro (no me acuerdo cómo se llama) ya que los están introduciendo a mitad de la última temporada y creo que será para seguir (Pepeio, *Cap. 33*).

No me gusta la historia de Carlota y Antón y menos aún que estén cogiendo casi más protagonismo que la original (Loto, *Cap. 34*).

La sustitución de una trama por otra es más factible en el esquema de las telenovelas clásicas cuyo carácter, a pesar de contar con un reparto limitado, es coral (tratan sobre sagas o clanes familiares: Ej.: *Dinastía*, *Dallas*, etc.). En estos casos, ya en el guión, siempre se deja abierta la posibilidad de la incorporación de nuevos personajes. La telenovela que se ha consolidado y exportado durante las últimas décadas, ha exigido la creación de un protagonista claro que permita la identificación y, en esa medida, dificulta su desaparición y remplazo por otro. Sin embargo, se mantiene como característica las clausuras tentativas: es decir, se cierran tramas –que pueden ser sustituidas por otras-, pero se mantienen algunas para intensificar, con la pausa y la fragmentación, el interés del espectador y su deseo de continuar el visionado⁴⁸⁰.

Se observa que las subtramas de esta serie, salvo excepciones, no tienen suficiente fuerza para atraer el interés de todos los espectadores y repercuten negativamente en el ritmo narrativo de los episodios:

Quería comentar que el cap. 33 para mí ha sido bastante aburrido, como dice Raquelita (algo así como que le falta ritmo). Ha cambiado poca cosas la relación A/V y eso no me gusta nada, snif (Vito, *Cap. 33*) [A/V” es la abreviatura utilizada por los foreros para referirse a la relación de Victoria y Ángel. La honomatopeya “snif” hace referencia a un llanto o lamento y es empleada por gente joven].

El ritmo general del capítulo me ha vuelto a parecer muy lento, nos meten con calzador la historia de Carlota y Antón y se olvidan de los protagonistas (Guadarrama, *Cap. 35*).

⁴⁸⁰ Tomás López-Pumanejo señala las *soap operas* como el modelo de telenovela clásica. A diferencia de las telenovelas latinoamericanas o transnacionalizadas, en éstas el protagonista es prescindible porque lo que prima es la narración, de manera que todo el producto se crea para que se acomode a un relato continuo, sin principio ni fin. Por el contrario en las telenovelas realizadas con vista a su exportación, López-Pumarejo señala la necesidad de personajes que destaquen sobre el resto y en los que recaiga el peso de la trama principal, de hecho indica que es habitual que los protagonistas sean una pareja y que su triunfo se visualice a través de un *happy ending*. La importancia de la narración sobre la acción y las consecuencias de ésta en la conclusión y sustitución de las tramas, es una de las características de la telenovela a partir de los años 80 (LÓPEZ-PUMAREJO, T., *Aproximación a la telenovela. Dallas/ Dynasty/ Falcon Crest*, Ed. Cátedra, Madrid, 1987, pág. 81, 97-105).

No obstante, algunos *fans* -pocos- defienden la incorporación de subtramas porque consideran que enriquecen la serie y aligeran la carga dramática de la historia principal:

Me gusta ver como se abre el abanico de subtramas con los nuevos personajes (Maitena, *Cap. 14*).

Me gusta que haya tantos personajes secundarios e historias paralelas, porque si no esto no pasaría de novelita rosa (Ping, *Cap. 37*).

Creo que el hecho de no haberse centrado solamente en la historia de Victoria y Ángel y de habernos contado los sentimientos de Encarna, Vicenta y la tabernera y de manera tan brillante es una de las cosas más grandes de esta serie. ¡¡Olé los guionistas!! (Dafne, *Cap. 37*).

Destacan las subtramas protagonizadas por el servicio de la casa Márquez que, aún funcionando como alivio cómico⁴⁸¹, llegan adquirir cierta envergadura. Es el caso de la relación amorosa protagonizada por el ama de llaves (Vicenta), el jardinero/conductor (Justo) y un antiguo novio de la mujer (Julio).

El análisis de los comentarios del foro evidencia que las subtramas de carácter romántico -que reproducen el manido esquema de triángulo- son las más seguidas por la audiencia⁴⁸². Esto corrobora la concepción de *La Señora* como una telenovela de corte melodramático; algo que no pasa desapercibido por los espectadores.

10.4. Las mujeres de *La Señora*: fuertes y libres.

La mujer es la protagonista absoluta de *La Señora*. El 51,85% de los personajes que aparecen en la web oficial de la serie son mujeres de todo tipo y condición: desde la nobleza de Irene de Castro-sometida a su esposo-, a Conchita -la criada de Casa Márquez, que abandona su puesto para trabajar en la casa de citas de Alicia Santibáñez porque considera que será una forma más rápida y eficaz de alcanzar cierto estatus

⁴⁸¹ En este sentido, debe interpretarse el comentario de Persival: “Adelina, hace un trabajo excelente y me la creo desde el minuto cero hasta el final, es como un soplo fresco entre el drama y los amoríos varios” (*Cap. 25*). Por otra parte, la historia del lobisome perteneciente a la tercera temporada, en la que participaban Rosalía –sobrina de Adelina- y su marido, Pío, resulta un gran fiasco para la audiencia que la considera “patética” y denuncia como desmesurado el tiempo de desarrollo que ha tenido (Véase los comentarios de Luz o Borealis, *Cap. 37*)

⁴⁸² Los comentarios sobre la relación de Vicenta-Justo-Julio y sobre la historia protagonizada por Alicia-Salvador-Visi permiten verificar el interés de las subtramas de corte romántico (Véase las entradas de Oliver o de Jo_March1986 en el hilo dedicado al capítulo 28).

económico-. Tal diversidad de arquetipos favorece la identificación del público femenino con los personajes.

La productora, Diagonal TV, realizó un corto reportaje, *El papel de la mujer en los años 20*, que fue emitido antes del capítulo semanal, en el que las principales actrices y otros altos cargos del equipo técnico reflexionaban sobre “lo que se esperaba de una mujer en la época y la nota disonante que representaban mujeres como aquellas a las que interpretan en la serie”⁴⁸³. Se subraya el carácter fuerte de los personajes femeninos que luchan por conseguir la emancipación del varón y son señalados como la vanguardia del movimiento feminista. Hay un marcado énfasis reivindicativo que, sin embargo, no se sustenta en un análisis pormenorizado o racional: no se ofrecen datos concretos, las actrices se limitan a ofrecer su opinión y los responsables de vestuario y maquillaje comentan el valor simbólico de cortarse el pelo o vestir pantalones, ambos detalles anecdóticos.

Las imágenes de la serie de ficción se encadenan con imágenes de archivo, de manera que se establece una continuidad que favorece que la ficción se acepte como verdad. Del mismo modo, las similitudes, en cuanto a enseres, trajes y lugares, de los dos tipos de imágenes dotan a la serie de aspecto de real y evitan el cuestionamiento del contenido (los hechos mostrados o las actitudes de los personajes). En este sentido, el reportaje pretende constituir una prueba del carácter histórico de la serie.

Resulta de especial interés analizar los comentarios sobre las protagonistas femeninas porque se observa cómo, en este caso, el contexto histórico no se tiene en cuenta y se interpreta a las mujeres, mucho más que a los hombres, desde el presente. Victoria, tal como se manifiesta en el título, está llamada a convertirse en un líder para la comunidad. Para ello, pasará de niña a mujer y madurará ante la mirada del espectador:

Victoria se hace "Señora", madura a base de los golpes que le da la vida, de las vivencias y de las desgracias y se convierte en una persona fuerte, de personalidad, dura, que aprende a afrontar las adversidades (Sofía, *Cap. 20*).

La protagonista encarna el progreso frente al conservadurismo puesto en escena por personajes como Vicenta –el ama de llaves-. No es baladí que los Márquez sean una familia de burgueses, de nuevos ricos: Ricardo Márquez es identificado como un indiano

⁴⁸³ “El papel de la mujer en los años 20”, en *Portada*, dentro del sitio web oficial de RTVE, 19 de enero de 2009, <http://www.rtve.es/alicarta/videos/television/mujer-los-anos/385836/> [consulta 15 de octubre de 2013]

que ha sido capaz de hacerse a sí mismo, así da vida a la nueva clase social emergente de pensamiento liberal⁴⁸⁴.

Victoria se está creciendo por momentos y convirtiéndose en toda una mujer avanzada en su época, luchadora, indómita... con toda una serie de características que la hacen aún más atractiva tanto como mujer como personaje (Raquel, *Cap. 19*).

La actitud conformista y sumisa se rechaza. Es, de hecho, causa de burla: por ejemplo, cuando Victoria decide consagrarse a su papel de madre y esposa, los foreros empiezan a referirse a ella de forma despectiva como "la señorona":

Es tanta mi indignación, que no soy capaz de plasmarla como querría, han convertido el personaje de Victoria en un "pelele" sin personalidad (Guadarrama, *Cap. 30*).

Victoria que era mi idolo me ha desfraudado mucho, pues demuestra que ante el dinero y el poder pospone el amor como todos los ricos y poderosos (Caballoblanco, *Cap. 33*).

Incluso, se sugiere el castigo metafórico que, en el caso de la ficción televisiva, equivale a no lograr el objetivo dramático:

Por un lado pienso que merece terminar sola, su ceguera para con el marqués es ya tan larga que no puedo entenderla. Pero le doy un margen de confianza (Borealis, *Cap. 31*).

Hasta ese momento, contrariamente a los roles de género de la narrativa tradicional, Victoria se ha caracterizado por participar directamente en la acción: es un personaje proactivo que busca su propia realización. Por tanto, se ajusta al rol de heroína y no al de *princesa que debe ser rescatada*. Su falta de acción desorienta a los foreros y provoca sus críticas:

Al personaje de Victoria le están haciendo un flaco favor, nada más hay que leer los comentarios del foro donde se aprecia la pérdida de cariño de la gente por el personaje (Anis, *Cap. 35*).

¡Queremos a la Victoria luchadora del principio! ¡Porque empiece a cansar y porque como siga así vamos a empezar a odiarla! (...). Los guionistas están alargando demasiado el "atontamiento" de Victoria (Mallok, *Cap. 35*).

⁴⁸⁴ "Ricardo Márquez es el padre de Victoria y Pablo; un burgués liberal que hizo fortuna en Cuba" ("Ricardo Márquez–Alberto Jiménez", en *Los personajes*, dentro del sitio web oficial de RTVE, 28 de enero de 2009, <http://www.rtve.es/television/20090128/ricardo-marquez-interpretado-por-alberto-jimenez/225868.shtml> [consulta 15 de octubre de 2013]).

Lo de Victoria ya me parece un pelín patético. Se están cargando al personaje de mala manera (RomíA, *Cap.* 35).

Es decir, los espectadores reclaman una mujer fuerte y decidida, acorde con los valores que en la actualidad se consideran positivos. La dignidad y la bondad se entienden como las cualidades morales de una gran mujer; de manera que los personajes femeninos con esas características resultan muy atractivos, al menos, a las espectadoras:

La Señora ha quedado como una gran Señora. Dejando las cosas bien atadas en la mina, salvando el legado de su padre, a favor de los trabajadores, que se han dado cuenta de la grandeza de su patrona. La conversación con Gonzalo, en que no se puso a su altura y demostró que tiene corazón, marcando así las distancias morales con su marido. Y con su gran amor, Ángel (Sofía, *Cap.* 39).

Encarna es otro de los personajes favoritos de los foreros, que entienden que su realización se hace efectiva a través del compromiso político. Por otra parte, su militancia permite vehicular la Historia de España y el drama romántico de ficción en *La Señora*.

Si hubiera vivido en esa época, sin duda alguna me hubiera gustado haber experimentado las vivencias de Encarna (Maitena, *Victoria, Ángel, El Marqués, y muchos más*⁴⁸⁵).

Encarna, una mujer decidida, con inquietudes, llamada a participar en el cambio social (Silvia, *Victoria, Ángel, El Marqués, y muchos más*).

Realmente pocas mujeres ostentaron un papel político relevante o una posición pública reconocida: el personaje de Encarna normaliza esta situación, convierte lo extraordinario en habitual. Como se ha comentado, los foreros asimilan su figura a la de Dolores Ibárruri, "la Pasionaria" ("Encarna cambia de identidad para convertirse en *La Pasionaria*", Soley, *Cap.* 33), aunque, en las entrevistas personales, los guionistas admitieron que se inspiraron en Clara Campoamor. En cualquier caso, es evidente que los espectadores buscan similitudes con personajes históricos reales a partir de los iconos que guardan en su bagaje cultural.

Sin embargo, como se ha comentado, el principal objetivo dramático del personaje durante la primera temporada es conseguir el amor de Pablo. Esta subtrama reproduce el esquema de Ángel y Victoria y los foreros son conscientes de ello:

⁴⁸⁵ Este es uno de los cuatro hilos abiertos dentro del espacio dedicado al personaje preferido de la audiencia dentro del foro de *La Señora* en el sitio web oficial de RTVE.

Pablo yo pienso que se casará él siempre sintió algo especial por Encarna y es el escándalo "el chico rico, de buena familia, con la criada" (Mabi, *Cap. 15*).

La muerte del primogénito modifica la trayectoria del personaje femenino. Los seguidores destacan, entonces, la lealtad a sus ideales:

Y la situación de Encarna y el niño, dará muchísimo juego. Es una muestra "histórica" interesantísima; una madre soltera en los años 20. Los Márquez no la dejarán desamparada y además Encarna, una luchadora, sabrá sobreponerse a la situación, tirará y saldrá adelante (Sofía, *Cap. 17*).

Una mujer realmente fuerte, madre soltera y con unas convicciones que lleva hasta el final (Borealis, *Cap. 31*).

Encarna, magnífica como siempre. Ella sí que sabe dónde está su sitio. A pesar de ser ahora la Sra. de casa Marqués, sigue fiel a sus ideales y a sus compañeros y no se ha interesado por participar en el círculo social de Victoria (son familia, si quisiera ir a las fiestas de los marqueses iría. Pero no, ella en la taberna, con los de siempre) (Soley, *Cap. 33*).

Algunos participantes la proponen como ejemplo de comportamiento para una Victoria que se ha dado por vencida:

Me gusta cada día más Encarna, que es la versión no alterada de Victoria, es decir en lo que se hubiera convertido Victoria de no haberse resignado, de haberse sido fiel a ella misma y de no haberse casado (Raquelita, *Cap. 33*).

Se constata que las tramas que no se ajustan a los esquemas clásicos desconciertan a los espectadores que dudan sobre las actitudes y valores de los personajes. Así, la relación entre Encarna y Ventura se considera poco ética:

A Encarna le puede su compromiso social y por eso se enamora de Ventura aunque piense que no debe (Caramba, *Cap. 26*).

Se considera muy natural su arco de transformación. Efectivamente, la evolución de Encarna es muy gradual y siempre mantiene su temperamento. Esta técnica narrativa es muy importante para que el público entienda las acciones y el comportamiento de los personajes:

El personaje de Encarna es "real" y está vivo (Borealis, *Cap. 34*).

La evolución, casi natural, de ese personaje, que si cambia de aspecto y entorno pero casi nada cambia en sus palabras, discursos: preparando lo de los pasquines en la taberna parecía oírla hablando con Pablo (Raquelita, *Cap. 35*).

Por otra parte, la aparición en escena de su hijo, Pedro, permite que Encarna ejerza el rol de madre. El personaje se ajusta a las cualidades positivas implícitas en la maternidad: la líder política deja a un lado su espíritu combativo para mostrarse tierna y solicita anteponiendo a su hijo incluso a sus convicciones ideológicas. Esto se recibe favorablemente por los participantes en el foro, de manera que, aunque se propone un modelo de mujer emancipada y liberal, los seguidores mantienen posturas conservadoras, al menos en estas cuestiones.

A pesar de que el personaje cuenta con el apoyo del público, carece de la fuerza e importancia necesarias para protagonizar el *spin off* de la serie (Ana-c: “Encarna no atrae lo suficiente como para convertirla en protagonista de una nueva serie”, *Cap. 39*). Según lo publicado en la web de *14 de abril. La República*, “la muerte de Victoria, su implicación en la política y, sobre todo, la posibilidad de vivir su relación con Ventura, han hecho que Encarna (...) se traslade a Madrid”⁴⁸⁶. Detrás queda la ciudad de provincias e incluso, su hijo: la Encarna de la República sigue siendo una luchadora y una idealista pero ahora se apuesta por desarrollar la relación amorosa que vive con Ventura. En realidad, Encarna es sólo un personaje que permite enlazar ambas producciones; el protagonismo recae en una nueva pareja de amantes cuya historia es, de nuevo, imposible por las diferencias sociales: Fernando de la Torre (interpretado por Félix Gómez) y Alejandra Prado (Verónica Sánchez).

De esto se concluye que la decisión de mantener a Encarna célibe tras la muerte de Pablo Márquez, se vuelve en contra de los guionistas: a Encarna le ha faltado una historia de amor intensa y melodramática detrás para ser considerado un personaje principal por los espectadores.

A pesar de todo, el personaje femenino que acapara mayores elogios es Isabel de Viana. Los espectadores aprueban su transformación: la superficial amiga de Victoria Márquez, preocupada en exceso por las apariencias, se convierte, por el efecto de la realización amorosa, en una mujer plena, satisfecha y orgullosa que, aprovechando los subterfugios del sistema, ha conseguido ser feliz:

⁴⁸⁶ “Encarna”, en *Los personajes*, dentro del sitio web oficial de RTVE dedicada a *14 de abril. La República*, 9 de diciembre de 2010, <http://www.rtve.es/television/20101209/encarna/383516.shtml> [consulta 17 de octubre de 2013].

La actriz ha logrado de una forma tan creíble pasar de una mujer frívola y engreída a ser una mujer tan decidida y simpática (Kubasvenske, *Cap. 28*).

Quiero felicitar a los guionistas porque creo que el papel de Isabelita ha crecido mucho en esta temporada y nos está sorprendiendo a todos (Amaranta79, *Cap. 28*).

La mayoría de los participantes en el foro –no todos, como se verá- aceptan la infidelidad de Isabel porque consideran que ha sido un personaje maltratado por su marido (Crism30: “Y por favor Isabelita ponte los pantalones y sé feliz que te lo mereces”, *Cap. 23*). De acuerdo con el carácter romántico de la serie, se señala al amor como motor del cambio. La realización amorosa – y la felicidad que conlleva- se presenta como el objetivo dramático de la mujer: todo lo que se haga para conseguirla, se justifica.

La señora de Viana para mí ha pasado de Isabelita a doña Isabel, cuánto bien le ha hecho Fernando (Siseñora, *Cap. 33*).

[Isabel] ha evolucionado super bien, al sentido opuesto de Victoria, de una chica superconformista y sin interés se ha vuelto una muchacha moderna, independiente e inteligente, encontrando un compromiso intermediario en su vida pero al menos viviendo su amor verdadero (Raquelita, *Cap. 33*).

A mí personalmente me encanta la Señora de Viana y la evolución que ha tenido a lo largo de la serie. Al principio le cogí un poco de manía porque era la típica amiga envidiosa (Mariam2046, *Cap. 35*).

Como se ha analizado, Isabel de Viana adopta la apariencia de las *flappers* de los años 20, pero realmente mantiene posturas conservadoras⁴⁸⁷. A su manera, también desafía las normas establecidas: es la primera en ponerse pantalones, en jugar al tenis, en conducir. La relación extramatrimonial –pero estable- que mantiene con Fernando Alcázar muestra al público que no sólo se enfrenta a la sociedad en lo más superficial, sino que está dispuesta a arriesgarse para ser feliz. De nuevo, se premia el movimiento. Todos los personajes femeninos se caracterizan por adquirir un papel activo en la consecución de sus objetivos. Se rechaza el sometimiento femenino en cualquiera de sus variantes.

Por otra parte, tampoco se reprocha a Isabel que finalmente abandone a su amante, porque se entiende que su único y verdadero amor ha sido siempre su esposo:

Isabelita y Fernando, je,je, esta vez tendremos a una mujer fatal, en esa relación quien está más enamorado es Fernando, Isabelita siempre ha estado enamorada de Hugo, y si se lia con Fernando es porque está decepcionada y sola y necesita ser un poco feliz, pero y

⁴⁸⁷ Véase la parte dedicada a Isabel de Viana en el capítulo 8 sobre los personajes en este mismo trabajo.

ahora que Hugo parece que está enamorado de ella, ¿que hará Isabelita? (Lamonaquilla, *Cap. 29*).

La escena posterior en que Hugo e Isabel rien juntos, ¡me ha encantado! y ese "te quiero" de él... De lo más sincero... Ha tenido que pasar mucho tiempo para que ame a su esposa... Y eso es lo que ella necesitaba realmente antes de empezar con Fernando... Ahora que tiene a Hugo, él sobra (MallorK, *Cap. 35*).

Isabel no se enamoró de Fernando (él sí) ya que en ningún momento se planteó dejar a Hugo (como Victoria si quería hacer con Gonzalo por Ángel), simplemente fue una escapatoria ante esa vida tan poco placentera en todos los sentidos con Hugo (RomiA, *Cap. 36*).

Bajo este aparente mensaje proactivo en el que se ensalza a la mujer liberada y sobre todo independiente, permanece la escala de valores tradicional en cuya cúspide se halla el amor como principio supremo. Hay participantes en el foro que discrepan de la opinión mayoritaria y reprochan a Isabel su comportamiento. Se evidencia así que una parte de los seguidores de la serie condenan las relaciones extraconyugales:

Me ha impresionado lo de Isabel "la traidora". Esperaba algo así, pues pienso que ella jugaba con fuego demasiado. Tendría que acabar con esto cuanto antes, pero no, le gustó tener ambos: la relación buena con Hugo y la pasión con el otro. Pienso que hizo daño a ambos, no se lo merecían (Marine, *Cap. 36*).

Como se ha comentado, el desarrollo de esta subtrama amorosa permite mostrar en pantalla una auténtica relación de amistad entre Hugo y Fernando. En la escena del duelo en la playa, no sólo se enfrentan dos hombres por el amor de una mujer sino que se oponen dos formas de ver el mundo: el militar conservador representado por Hugo y el militar republicano ansioso por lograr los cambios, Fernando. Sin embargo, la lealtad y la camaradería se imponen y ninguno es capaz de disparar a su adversario:

El duelo fue bastante emotivo... Como ninguno de los dos amigos fue capaz de hacer daño al otro... Es una muestra de amistad; es una pena que la historia de Fernando e Isabel haya acabado pues hacían una magnífica pareja (Charini, *Cap. 37*).

Los espectadores destacan que, precisamente, este tipo de combate es el que correspondería en la época a dos militares con honor:

Muy acertado el final del duelo Hugo-Fernando. Muy propio de hombres leales y con principios de la época (Marian2046, *Cap. 37*).

Como en el caso de Encarna, el personaje de Isabel se ha ganado el favor del público, lo que le permite continuar en la secuela de la serie. Según la descripción del personaje en la web dedicada a *14 de abril. La República*: “Isabel parece haber encontrado su lugar en la vida. Segura del amor de Hugo, sintiéndose responsable de su sufrimiento y feliz con su maternidad, ha dado el paso de romper con Fernando Alcázar y ha apostado por buscar su felicidad y la de los suyos en la vida familiar”⁴⁸⁸. De nuevo, Isabel de Viana se convierte en un personaje para dotar de continuidad a ambas producciones.

La única historia que me ha gustado ha sido la del trío Isabel-Hugo-Fernando que por cierto, un 10 a ellos también en la interpretación. Alucinante la cara de Isabel cuando le está contando a Hugo que Fernando había estado en la casa. ¿Como se puede transmitir tanta dulzura, amor y abnegación solamente con gestos? (Scar, *Cap. 39*).

Fernando es estupendo, Isabel tambien en su papel y todos los de esa casa... hasta el bebé está para comerlo (Mariagala, *Cap. 39*).

Es curioso observar que los foreros, a pesar de la comparación que hacen de los personajes con la actualidad, apoyan la idea de que la familia y la vida familiar constituye el destino feliz de una mujer.

Finalmente, el análisis del personaje de Alicia –la dueña de un prostíbulo- arroja datos sobre la consideración social de este colectivo. En general, la madame es admirada por ser fuerte y decidida, firme en sus convicciones y audaz en la lucha (“Alicia es maravillosa, una mujer fuerte, valiente, decidida, inteligente, llena de vida y de ganas de avanzar”, Annita80, *Cap. 34*), sin embargo se duda de su integridad moral (“Alicia no puede con su antigua profesión, le importa poco al momento de la calentura acostarse con el prometido de su hija... pero qué le hace una mancha más al tigre”, Mechi, *Cap. 37*).

Nadie protesta porque la prostituta no consiga a Salvador, el amor de su vida: se entiende tácitamente que sólo una mujer decente lo merece. Sin embargo, esta misma condición la convierte en el personaje adecuado para hacer daño al Marqués. La venganza no sólo está permitida, sino que además se aplaude: los participantes en el foro aprecian en gran medida el papel que Alicia juega como detonante en la caída de Gonzalo:

⁴⁸⁸ “Isabel”, en *Los personajes*, dentro del sitio web oficial de RTVE dedicada a *14 de abril. La República*, 9 de diciembre de 2010, <http://www.rtve.es/television/20101209/isabel/383520.shtml> [consulta 17 de octubre de 2013].

Me encantó la salida de Alicia del sanatorio, espero que utilice todas sus fuerzas para recuperar a su hija (Iruñe, Cap. 31).

Alicia tiene que resurgir de sus cenizas y hacerle "pupita", mucha "pupita" al señor Marqués de Castro (Onga, Cap. 30).

La salida del sanatorio simboliza el renacimiento de Alicia: el arco de transformación es apreciado nítidamente por los telespectadores.

Uno de mis personajes favoritos es Alicia, creo que Carmen Conesa lo borda, he visto a una mujer ambiciosa y fría en la primera temporada, una mujer enamorada y real, auténtica y sincera, fuerte, pero llena de miedos en la segunda, y uno de los personajes que quizá más sufre por amor y por desamor (Annita80, Cap. 31).

La incorporación de Carlota enriquece al personaje de Alicia mostrándolo como una *madre-coraje*: Alicia cambia de forma de vida (abre una casa de moda) para recuperar parte de su dignidad y así poder enfrentarse al culpable de su desgracia, a quien la mantiene apartada de su hija. Se valora positivamente la actitud que mantiene con Carlota y cómo lucha por conseguir la felicidad de la muchacha:

La conversación y abrazo de Carlota y Alicia fueron muy emotivos, pero la charla fue una pérdida de tiempo. Se me saltaron las lágrimas al ver a Alicia abrazando a su hija y diciéndole que siga a su corazón... (...) Alicia estuvo genial, no sólo en la escena con Carlota, sino durante todo el capítulo. Se enfrentó a lo que tanto tiempo llevaba esperando. Destruir al hombre que tanto daño le hizo (MarimarTVE, Cap. 39).

El grueso de la audiencia considera a Alicia una persona íntegra y, sobre todo, leal. Dos elementos argumentales favorecen especialmente esta idea: en primer lugar, que Alicia done a Mema su negocio –la casa de citas– cuando decide partir a *hacer las Américas* junto a Salvador. En segundo lugar, que, una vez rota la relación con el hermano de Ángel, Alicia se sincere con él y admita que Visitación era la mujer apropiada:

La conversación de Alicia con Salvador me parece remarcable, destacable y preciosa. Ahí hay amor de verdad, que con los años y la reflexión se ha convertido en una renuncia por parte de Alicia, la cual demuestra ese gran amor. "Ella sí era para tí, siempre lo supe. Pero me costó reconocerlo". ¡Bravo, Alicia, Bravo! (Onga, Cap. 31).

Se presenta a Alicia como una mujer de actitud y pensamiento avanzados: es independiente económicamente, no está supeditada a ningún hombre, es libre. La propia naturaleza de su negocio favorece que esté atenta a las modas, a lo que gusta, es sensual

y atractiva... Femenina, en definitiva. Se sitúa a la madame a la cabeza de la renovación del estatus de la mujer: menos por su oficio, que no se perdona, es un ejemplo ya que ha logrado emanciparse y desarrollarse como persona.

10.5. Una Historia de cartón piedra.

La Señora se puede considerar una “telenovela de época y *pastiche*”. Estas producciones retratan un momento histórico sin incluir a personajes relevantes y sin tratar en profundidad acontecimientos trascendentes: “se ambientan en el periodo histórico y lo tematizan, pero sus personajes son ficticios y no están sometidos al rigor histórico”⁴⁸⁹. Estos productos audiovisuales se caracterizan por mantenerse en la epidermis del relato histórico: copian su *look* (las modas, las apariencias, sus elementos externos), pero no pretenden explicar sus causas internas; se intenta que el espectador reconozca lo mostrado apelando así al imaginario colectivo de una época a través de la acumulación de imágenes desconectadas entre sí. En definitiva, se recrea un momento histórico con bastante fidelidad pero sin que éste se convierta en el centro del relato: el contexto es un telón de fondo. El análisis de las opiniones vertidas en el foro corrobora esta idea:

Recrean una época de manera espectacular (...), la clase obrera y su vida diaria, las luchas de clase, las ideas políticas de todos ellos, (...) en fin un cúmulo de cosas que hacen que la serie nos tenga "enganchados" (Calis, *Cap. 20*).

Me gusta mucho que esta serie no se limite a ofrecer una simple historia de amor. También nos adentra en la situación social de la época, nos ofrece cómo era la vida de los más necesitados y los sucesos históricos acaecidos en aquellos tiempos. ¡Genial la idea de los guionistas! (Kubasvenske, *Cap. 28*).

En definitiva, aunque la trama aborde un tema universal –el amor imposible– el contexto histórico le confiere un barniz de seriedad, incluso de calidad. El vestuario, la caracterización, la ambientación y las localizaciones cobran especial importancia puesto que de ellos dependerá fundamentalmente la credibilidad de la historia. Por ello, en el mismo sitio web, se cuelgan varios artículos y piezas cortas sobre los responsables de sastrería y el proceso de rodaje de la serie⁴⁹⁰. Estos documentos acercan la producción a la audiencia mostrándole facetas curiosas que permanecen ocultas al público y refuerzan la idea de que *La Señora* es una serie de calidad en la que todo está especialmente cuidado.

⁴⁸⁹ MUJICA, C., *Op. cit.*, pág. 21-22.

⁴⁹⁰ “La trastienda de *La Señora*...” y “*La Señora*. Entramos en la sastrería...”.

Mientras se siga manteniendo el rigor y fidelidad histórica y artística en los decorados, vestidos, acontecimientos históricos y políticos y datos documentales e instructivos... Chapeau por la serie (Turquesa, *Cap. 20*).

Me gustaría felicitar a todos los que hacen posible *La señora*, sobre todo a los encargados del casting y ambientación, así como al asesor histórico. ¡EL conjunto es de un GRAN credibilidad! (Button, *Cap. 25*).

¿Y qué decir de la puesta en escena? La ambientación es genial, se nota que se han trabajado mucho tanto a nivel de recrear la época por no hablar de los escenarios, ese acantilado en Asturias o la casa roja (así se le conoce, pertenecía a un antiguo indiano). Y del vestuario ni hablamos (Eirene, *El lunes 7 de septiembre retomamos la segunda temporada*).

En general, los foreros están encantados con el vestuario y no lo cuestionan. Sin embargo, a veces, se comenten pequeños errores que no pasan desapercibidos para una minoría: por ejemplo, en capítulo 35, los hombres visten esmoquin como traje de gala, cuando esta prenda no se popularizó hasta los años 70. Del mismo modo, en la tercera temporada, el traje de legado papal de Ángel no se ajusta al que le correspondería en la escala eclesiástica⁴⁹¹. Esto corrobora que, efectivamente, se establecen diferentes niveles de lectura dependiendo de la formación del espectador⁴⁹².

Los personajes se mueven en un escenario reconstruido en el que tienen cabida numerosos elementos (periódicos, avances tecnológicos como el teléfono, la luz eléctrica o el gramófono) y referencias pertenecientes a la vida cotidiana y a las costumbres de la época que, contribuyen a recrear el ambiente del periodo histórico. De hecho, los foreros se preocupan por estos pequeños elementos, centrando en ellos la verosimilitud del relato. Estos detalles, a pesar de ser totalmente anecdóticos, permiten al espectador anclar la

⁴⁹¹ Gloria: "El nuevo Legado Pontificio nos trae el traje eclesiástico equivocado. Tirón de orejas a los asesores. No lleva anillo ni cruz pectoral episcopal, así que por la limitación de edad (35 años) no podría ser más que monseñor y los monseñores según la normativa de Pío X (estamos en época de Pío XI) vestían solideo, sotana con ribete y banda púrpura y no roja que es color cardenalicio. El tratamiento protocolario era y aún es de Reverendísimo Monseñor" (*Cap. 31*); Kalistenes: "Agradecería mucho que al "Legado" le coloquen la faja morada correctamente, esto es a la izquierda que no a la derecha (...) Los Nuncios Apostólicos nunca son Cardenales. De hecho si un Nuncio es creado Cardenal, deja de ser Nuncio en ese mismo momento..... Además es absurdo que el Nuncio en España aparte de ser Cardenal, sea español..." (*Cap. 35 y Cap. 36*)

⁴⁹² MONTERO, J., y PAZ, M. A., "Historia audiovisual...", pág. 173.

acción en unas coordenadas temporales: por ejemplo, los fans deducen la duración del noviazgo de los protagonistas a partir del luto por la muerte de su padre que ella viste⁴⁹³:

Cuando Ángel le dice a Victoria que va a volver al seminario, ella no viste de negro. Entonces quiere decir que pasa más de un año... Es que estaba totalmente convencida que el intervalo de tiempo es menor (Soley, *Cap. 3*).

El mismo mecanismo se pone en funcionamiento cuando Fernando sugiere a Isabel que se divorcie de Hugo y empiece una nueva vida con él. En este caso, además, se aprecia otra práctica habitual de los seguidores de *La Señora*: toman como punto de partida datos mostrados en la serie e investigan sobre ellos; así, comparten conocimientos históricos que permiten interpretar mejor las referencias al pasado.

Quería hacer un comentario de cuando Fernando le dice a Isabel que dentro de poco saldría el divorcio, y ella podría estar junto a él. Si ellos están en los años 20 y 30, la ley del divorcio no sale hasta 1981 (Rociogaditana, *Cap. 38*).

Con la República se aprobó el divorcio en España. Fue una de tantos avances que hubo en aquella época, que desgraciadamente luego se perdieron (Caro, *Cap. 38*).

Durante la República se aprobó una Ley del divorcio en 1932 (Marian2046, *Cap. 38*).

Por otra parte, gracias a la introducción de estos elementos, los espectadores parecen interesarse y profundizar en el tema: sucede con la explotación de wolframio (Kubasvensken: “Ese material jugó un papel importante en la fabricación de blindados de guerra durante la Primera y la Segunda Guerra Mundial y España fue gran exportadora de este a las partes en conflicto por lo que deduzco que la guerra va también a jugar su rol en los capítulos venideros”, *Cap. 29*) o del somatén (Onga: “El somatén (del catalán: estamos alerta) era una institución no gubernamental que daba apoyo a los ejércitos y a los señores para mantener las revueltas bajo control. A pesar de estar bajo las órdenes de los grandes señores, no estaban por encima de la ley”, *Cap. 30*). Como se comprueba, en esta comunidad de fans se comparten conocimientos históricos que permiten interpretar mejor las referencias al pasado.

Hay que subrayar que, durante el segundo visionado por parte de los espectadores, se presta especial atención a estos elementos. Por ejemplo, el nombre de la mascota de Victoria, el mono Alfonso, sirve de referencia para situar la acción del primer episodio en tiempos del reinado de Alfonso XIII:

⁴⁹³ Véanse los comentarios de Peki en el *Cap. 31*.

La época en la que nos encontramos: la Restauración monárquica, bajo el reinado de Alfonso XIII. Aquí queda perfectamente apuntado con el mono, un paralelismo muy atrevido (no deja de ser el abuelo del actual rey). Este rey no era muy dado a la política (cabe recordar que en ese sistema político los monarcas aún conservan un poder importante), y le gustaban más otras cosas, como el golf, la caza, o el cine (gran amante de películas eróticas; como podréis adivinar, estas chorraditas a mis alumnos les encantan). Desconozco los gustos del mono (Anusqueta, *Cap. 1*).

Es clara la necesidad de situar cronológicamente la acción: el año, el reinado o la época precisa parece ser una necesidad de los foreros para apreciar adecuadamente esta serie. En general, todos los datos temporales facilitan la comprensión de las diferentes tramas, como se ha visto.

Los nuevos métodos educativos son uno de los elementos que mejor se integran en la serie. En la tercera temporada, Marcelina es contratada como profesora de Pedro, el hijo de Encarna y único heredero varón de los Márquez. La forma de aprendizaje inculcada por Marcelina se ajusta a los principios de la Institución Libre de Enseñanza: los espectadores los reconocen y hablan sobre ellos en el foro:

¡Yo es que estoy enamorada de este personaje! ¡Me apasiona! ¡Y me siento identificada con ella! ¡A nivel educativo, le doy un 10! Mirad como su única preocupación es conseguir que el niño piense por sí solo, que tome decisiones él solito... ¡genial! ¡Un 10 es poco!! Su pensamiento liberal, creo que aún hoy por hoy no se ha alcanzado del todo... ¡Ojalá hubiera muchas maestras marcelinas...! Y olé por la interpretación (MallorK, *Cap. 34*).

Para facilitar la identificación y la asimilación de contenidos, los personajes de ficción suelen ajustarse a estereotipos. La audiencia los reconoce rápidamente:

Probablemente en la vida real habría muchos "marqueses", pocas "victorias", muchas "encarnas", que por supuesto no vivirían ni tendrían hijos reconocidos con el "señorito", muchas "vicentas" y algún que otro cura peleón que no llegaría a legado papal (Borealis, *Cap. 31*)

Como se ha señalado, en *La Señora*, Gonzalo de Castro y posteriormente su primo político, Alonso, representan al cacique: un hombre destacado de la zona que acumula poder hasta el punto de poder someter al resto de la población. El personaje de Alonso, a pesar de las connotaciones negativas de su figura, resulta simpático a los participantes en el foro, en gran medida, porque debido a su nobleza de cuna puede menospreciar a Gonzalo. Una vez más el análisis se lleva a la actualidad: el linaje todavía importa.

Es el prototipo de aristócrata de alta cuna. En España todavía quedan muchos hombres como éste casi 100 años después. ¡Qué poquito evolucionan algunos! (Soley, *Cap. 34*).

Me encanta Alonso de Castro, será malo, no lo dudo, pero a este sí que le veo los matices, la ironía, el señorío que no tiene el marqués (Borealis, *Cap. 36*).

Parte del éxito de estos personajes depende de la capacidad del espectador para descodificarlos y asociarlos a personas reales que hayan conocido o de las que hayan oído hablar. Vicenta –uno de los personajes menos queridos de la serie- está presente en el imaginario de los foreros: todos parecen tener una Vicenta entre sus allegados: una tía, una abuela, una nana o una sirvienta -en cualquier caso, mujeres mayores-, de carácter seco y rígido, que velaba por que el comportamiento de todos se ajustase a las costumbres establecidas, personas temerosas del “qué dirán” y pendientes de la reputación de la familia:

Mi abuela sirvió en casas, en Asturias y Madrid, en los años 30. La reverencia con la que siempre hablaba de los "señores", a pesar de las migajas que le daban y las humillaciones, siempre me llamó la atención. Ni se le pasaría por la imaginación que uno de ellos pudiese mezclarse con alguien de una clase inferior. Así que yo a Vicenta le perdono todo (Kloca2, *Cap. 3*).

En mi familia también hubo una Vicenta. Aunque, en realidad, era algo más que Vicenta... Se llamaba Fuensanta y yo me enteré de su existencia hace un par de años cuando su nombre apareció en unos documentos familiares como beneficiaria de un usufructo vitalicio de algunas propiedades de la familia. (...) Fuensanta había sido la niñera de mi abuelo y sus hermanos y para el padre (mi bisabuelo), algo más. Parece ser que cuando mi bisabuela se enteró de lo que había entre su marido y la niñera se metió en la cama y no volvió a salir. (...) Fuensanta siguió en la casa, dirigiéndolo todo y ocupándose de los hijos (como Vicenta)... Y estoy segura de que seguía ocupándose del padre también. Mi bisabuelo nunca se casó con ella, pero se aseguró de que si el moría antes que ella (como así fue) no le faltaría de nada. Le dejó el uso vitalicio de la casa grande y algunas tierras y también una renta (Soley, *Cap. 3*).

Estos estereotipos se enriquecen con la incorporación de nuevos personajes al imaginario popular, de manera que el espectador los relaciona con otros procedentes del cine o la televisión. Amas de llaves altivas, austeras e inflexibles, que llegan a provocar miedo: “Son cosas más o... ¿Vicenta cada vez se parece más a la Sra. Danvers de *Rebeca*?” (Maruxina, *Cap. 35*).

Sin duda, los medios de comunicación de masas –especialmente el cine y la televisión por su facilidad para apelar a los aspectos más emocionales e inconscientes del espectador- se configuran como la instancia socializadora más eficaz para transmitir estereotipos y estereotipos que se integran en el imaginario colectivo. En este sentido, los *mass media* proporcionan a su audiencia tanto tipos humanos con los que identificarse como dinámicas vitales, formas de interacción, actitudes éticas, o incluso planteamientos político-sociales. Los estereotipos se convierten en una herramienta para reconocer e interpretar lo mostrado sin miedo al error⁴⁹⁴.

En otros casos, las similitudes entre personaje de ficción y personaje histórico son tan patentes que sugieren que el último se ha tomado como base para construir al primero⁴⁹⁵: del mismo modo en que, como se ha comentado, los foreros relacionan a Encarna con Dolores Ibárruri y a Ventura con Buenaventura Durruti, Hugo de Viana se asocia al General Francisco Franco. El personaje de Hugo queda etiquetado negativamente debido a su parecido con el dictador español:

Hugo cambia de identidad y vuelve a África para convertirse en Francisco Franco (la estatura y el bigote son la mejor pista) (Soley, *Cap. 33*).

Como se ha apuntado en el análisis de los personajes, el enfrentamiento entre Hugo y Fernando reproduce en menor escala el conflicto armado derivado de la sublevación de julio de 1936. En un principio, los espectadores no admiten la existencia de un militar republicano; de hecho, el papel les llega a resultar incoherente. De nuevo, los participantes utilizan el foro para intercambiar información sobre esta cuestión:

No llego a entender del todo. ¿Militar y republicano? ¿Espía? (Forera7, *Cap. 31*).

Es militar y republicano, pero es que en esa época los había a cientos dentro del ejército, republicano no quiere decir que se sea de ideas progresistas, también los hay de derechas y en esa época se reunían para derrocar la monarquía y dar al pueblo la capacidad de decidir por quien quería ser gobernado (Síseñora, *Cap. 31*).

Por supuesto que hay militares republicanos. De hecho la guerra civil tuvo lugar por una división del ejército: los rebeldes fueron los franquistas (a los que sin duda se apuntaría y

⁴⁹⁴ GALÁN FAJARDO, E., La imagen social de la mujer en las series de ficción..., pág. 73-78.

⁴⁹⁵ María José García Mochales, en la entrevista realizada para la elaboración de este estudio, negó que los personajes se inspirasen en una figura relevante de la Historia de España (28 de febrero de 2014). Sin embargo, la autora de la idea original y coordinadora del guión, Virginia Yagüe, admitió que el personaje de Encarna se inspiró en Clara Campoamor (10 de abril de 2014).

lideraría Hugo de Viana) y el resto permanecieron fieles a la República, que al margen de su ideología, era la legalidad española (Caramba, *Cap. 31*).

Curiosamente, durante el primer visionado de la serie, en el foro apenas se comentan las apariciones en la trama de ficción de personajes reales como el propio General Miguel Primo de Rivera (*Cap. 9*) o las referencias explícitas a Eduardo Dato (*Cap. 5*) o a Benito Mussolini (*Cap. 11*). El escaso número de comentarios a este respecto, evidencia que la mayoría de los foreros no son grandes conocedores de la historia de España ni de la historia universal.

Constituye una excepción el caso de Benito Pérez Galdós. En los primeros episodios se establece un paralelismo entre el amor de Victoria y Ángel, protagonistas de la serie, y el de Rosario y Pepe, protagonistas de la novela *Doña Perfecta*. Victoria lee la obra de Galdós al servicio y posteriormente hace suyas las palabras con las que Rosarito declara su amor a su primo: “Te quiero desde antes de conocerte”.

Como se ha venido analizando, los elementos y las menciones a personajes o hechos históricos sólo se utilizan para recrear un marco espacio-temporal en el que se desarrolle la acción. A pesar de ello, algunos participantes en el foro señalaban el contexto socio-político como un aspecto que podía y debía ser tratado como un elemento importante puesto que el devenir histórico afectaba a los personajes:

Todavía se le puede sacar mucho jugo; hay que recordar que no sólo está la cuestión sentimental de los personajes sino toda una trama histórica que envuelve a estas historias. Si ahora están con la dictadura de Primo de Rivera, las huelgas en las minas, tan importantes en esos momentos, luego vendrá la II República con un gobierno de izquierdas que tendrá que mover muchas cosas y después, etc., etc. Todo eso también hace que cambie la vida de sus protagonistas (Raquel, *Cap. 23*).

Si la trama continúa y avanzamos en el tiempo, la política y los acontecimientos que llegan, harán de nuevo converger los ideales de Ángel y Victoria, ella volverá a ser la patrona de la mina, y vemos que tendrá problemas económicos. Puedo imaginarme a un Ángel (¿por qué me lo imagino despojado de la sotana?) de nuevo con los obreros, con Salvador, con una idealista y combativa Encarna y contra los autoritarios Viana y Castro (Borealis, *Cap. 31*).

Algún seguidor incluso apunta una trama central que difiera completamente del carácter sentimental-romántico para la secuela de *La Señora*:

Sabemos que van a ganar los republicanos, sí, pero que les va a durar poco. ¡Puaj! Imaginad a todos estos personajes (o casi todos) seis años después... ¡claro que da para una cuarta temporada! (Ping, *Cap. 37*).

En realidad, los aspectos históricos apenas se esbozan en las dos primeras temporadas. Sólo se abordan las diferencias de clase porque son la causa del amor imposible y prohibido de los protagonistas. Básicamente se muestra una sociedad injusta en la que los estratos superiores acaparan riqueza y poder gracias al apoyo de la Iglesia, mientras que los grupos inferiores tratan organizarse en un incipiente movimiento obrero. Se ofrece, por tanto, una simplificación de la situación social en España muy elemental. Es más, en esta serie los orígenes del movimiento obrero se sitúan en el primer tercio del siglo XX (Gobierno de Primo de Rivera/advenimiento de la Segunda República), cuando la ejecución del líder obrero José Barceló, tras las diez jornadas de huelga general en Barcelona en julio de 1855, evidencia la importancia y la presión ejercida por estos grupos en regiones industriales como Cataluña⁴⁹⁶.

Los participantes en el foro no se cuestionan estas ausencias y aceptan la dialéctica de clases mostrada en la serie (ricos *versus* pobres) hasta el punto de que los espectadores consideran la sociedad actual heredera de los males de aquélla:

[Ángel] Es una víctima de una sociedad encorsetada, que veía el pecado en las clases bajas, pero que entre la burguesía hacían y deshacían a su antojo. (Vamos, como sigue pasando. A Dios rogando y con el mazo dando) Bueno, y no voy a seguir por estos derroteros, que me caliento y me pongo muy crítica también con la sociedad actual y la Iglesia (María Jesús, *Cap. 26*).

El contexto histórico sólo adquiere importancia en la tercera temporada cuando se desarrolla la trama política asociada a Encarna. El lento avance en la trama principal

⁴⁹⁶ La importancia de las revueltas protagonizadas por los obreros se evidencia en los estudios sobre la dictadura de Primo de Rivera. Cabe recordar que, a finales del siglo XIX, en España, se distinguía una clase alta dividida entre la oligarquía terrateniente junto a los altos cargos eclesiásticos y del Estado y una incipiente burguesía. Descendiendo en la pirámide social, emerge una pequeña clase media urbana; tras ella, la población campesina –mayoritaria- y los obreros industriales.

A pesar de su limitado número, la mano de obra industrial se organizó rápidamente: Giuseppe Fanelli crea en 1868 las secciones madrileña y barcelonesa de la Asociación Internacional de Trabajadores; a finales de 1871, Paul Lafargne –yerno de Marx- entra en contacto con los fundadores del Partido Socialista Obrero Español (PSOE). En el Congreso de Zaragoza de 1872, se produce la escisión de la Asociación Internacional de Trabajadores en las ramas anarquista (catalana) y socialista (madrileña). La conflictividad laboral durante la Primera República condujo a la disolución de la Internacional y las asociaciones obreras pasaron a la clandestinidad. Sin embargo, la represión y la implantación de las libertades políticas durante el Sexenio liberal favoreció la concienciación y la organización del movimiento obrero (Véase TUÑÓN DE LARA, M., *El movimiento obrero...*).

protagonizada por Victoria y Ángel decepciona a los seguidores y ello provoca que acepten de buen grado la progresión del aspecto socio-político:

La trama política es casi lo único que me seduce en esta [tercera] temporada (Borealis, *Cap. 35*).

Tengo que ver cómo mejoran las condiciones laborales de los trabajadores de la época, tengo que ver cómo unas mujeres se hacen cargo de un negocio que sale a flote y marca tendencias, tengo que ver cómo las clases sociales se empiezan a desvanecer (aunque jamás se acabarán... somos testigos de ello) (Onga, *Cap. 29*).

El tema de la República me apasiona, y también me entristece. ¡Tantos anhelos, tantas esperanzas, y tantas zancadillas por los de siempre, para acabar peor que antes del 31, ¡ya sabeis como! (Anusqueta, *Cap. 37*).

La Segunda República se muestra como la consecuencia natural del progresismo social y político. Adquiere las connotaciones de un “paraíso” utópico donde se realizarán los ideales de justicia y bienestar. Es un periodo que la ficción televisiva ha idealizado reiteradamente.

Del mismo modo, la Guerra Civil se presenta como el resultado del enfrentamiento entre los sectores más conservadores de la sociedad y los partidarios del cambio; es decir, en *La Señora*, el inmovilismo (Hugo de Viana) se opone a la acción (representada, como se ha comentado, por las mujeres: Victoria Márquez y Encarna)⁴⁹⁷. Se simplifican las causas de la contienda y se favorece el reduccionismo:

Espero que la serie con ese salto que se supone que van a hacer de 5 años se vea la proclamación de la Segunda República Española y así poder dar un patadón al Marqués y terminar con las clases sociales. Desgraciadamente esto pasará sólo hasta 1936 debido a la sublevación de los desgraciados de África (Sashenka, *Cap. 29*).

La creación de una versión popular de la Historia a partir de la dramatización, la condensación argumental, el tratamiento dúctil de lo sucedido y la apelación, a través de los elementos de atrezo más reconocidos, al recuerdo o la propia experiencia del espectador, es una práctica habitual en la ficción de carácter histórico⁴⁹⁸.

⁴⁹⁷ CHICHARRO MERAYO, M. M., “Recreando la sociedad del pasado: modernización y conflicto social en *La Señora*”, en *Anàlisi*, nº 39, 2009, pág. 51-70. Disponible en: <http://www.raco.cat/index.php/analisi/article/viewFile/184489/237757>

⁴⁹⁸ Véase EDGERTON, G. R., *Op. cit.*

Como relato explicativo de Historia española, *La Señora* mantiene una relación de continuidad con otra producción de Diagonal, *Amar en tiempos revueltos*. Ambas ofrecen “una lectura conectada e interpretativa” del pasado del país tomando como base la lucha dialéctica de opuestos: la situación política, económica y social descrita en *Amar...* es el resultado de la Guerra Civil que, a su vez, es la consecuencia lógica del enfrentamiento entre progreso y tradición mostrado en *La Señora*⁴⁹⁹.

La mayoría de los espectadores, dada su edad, no tienen ningún testimonio de aquella época y aceptan, sin demasiado cuestionamiento, el reduccionismo mostrado en pantalla:

Lo que sí veo muy interesante en el guión, es la crítica feroz y CASI velada a la sociedad de aquellos años, en los que la diferencia de clases era tan abismal que la justicia férrea era sólo para los humildes, pudor y sin ni siquiera admitir la más mínima duda de honestidad a todos los vicios, perversiones Gusiluz, *Cap. 26*) [mayúsculas empleadas por el participante del foro].

En cualquier caso, interpretan la versión ofrecida por la serie desde su realidad actual y concluyen que, en definitiva, nada cambió con el advenimiento de la Segunda República y que las diferencias sociales se mantuvieron, porque al final todo se reduce a la lucha entre ricos y pobres. De hecho, consideran que en la sociedad contemporánea, los poderosos –entre los que destacan a la Iglesia- siguen sometiendo a las clases más desfavorecidas:

Yo no he vivido ninguna república, mi padre sí, la segunda le pilló de pleno. Lo único que yo soy capaz de ver, es que los pobres continuaron viviendo mal, y que la nobleza mantuvo sus posesiones, que la Iglesia, por muy maltratada que estuviese, consiguió mantener su poder moral sobre la mayoría de este país... Así que esa República tan soñada por Encarna, Salvador y tantos otros que están luchando por conseguirla... no llevará al país a nada. Todos esos sueños que tiene Encarna para su país, que todo el mundo pueda expresarse libremente, que todo el mundo sepa leer y se apasione por aprender... Todo eso llegará a España con una monarquía impuesta por un dictador (que ya tiene tela), monarquía parlamentaria... Pero de República, nada.

A la conclusión que llego es que, haya el gobierno que haya, haya rey, presidente, o caudillo... Los pobres seguirán siendo pobres y los que más tienen seguirán acumulando poder y dinero (Onga, *Cap. 33*).

⁴⁹⁹ CHICHARRO MERAYO, M. M., “Historia de la telenovela...”, pág. 210.

A pesar de que los foreros consideran que el contexto social sólo se utiliza como telón de fondo y dan mayor importancia a la historia de amor entre Ángel y Victoria, admiten que la serie es una fuente de conocimientos históricos y que les permite profundizar en un periodo de la historia de España:

Aunque soy extranjera esta serie engancha y aparte facilita a la gente comprender como se vivía antes con sus normas, ropa etc. (Aila, *Cap. 30*).

Ayer fue el caso del alzamiento de los militares exaltados que proclamaron la República (entre ellos Fernando). Quizá cualquier estudiante de la carrera de Historia diría lo mismo, pero todo esto me transporta en un ambiente que está cercano y lejos a la vez, ¡y me encanta! (Dafne, *Cap. 37*).

En definitiva, el foro constituye una fuente primaria de gran valor para conocer algunos aspectos de la recepción de esta ficción televisiva. Se evidencia, por ejemplo, que para los participantes en estos *chats* lo más importante son los conflictos humanos, en concreto, la consecución del amor. El planteamiento de triángulos amorosos tiene muy buena acogida -sobre todo porque no hay dudas de quién debe triunfar-. Del mismo modo, los telespectadores apoyan las relaciones imposibles por diferencias sociales porque las consideran injustas.

Se valoran las cualidades morales de los personajes y, en el caso de los hombres, el público se pone de lado de los más débiles (Ángel). Sin embargo, en las mujeres se aprecia su fuerza, su energía, su capacidad de reacción y su congruencia. Hay una clara extrapolación a los valores y características de la sociedad actual, sin preocupar demasiado las características del contexto histórico de referencia. No obstante, hay elementos que tradicionalmente se condenan (la prostitución y la infidelidad) o destinos que no parecen cambiar: el ámbito familiar como marco indispensable para que la mujer alcance la felicidad.

Queda perfectamente demostrado en las intervenciones en este foro que los espectadores reinterpretan las diferentes tramas y personajes de acuerdo con su experiencia personal y su bagaje cultural, donde los códigos cinematográficos y televisivos siguen jugando un papel muy importante, al menos, en los foreros de más edad.

El valor histórico de la serie preocupa poco. Lo que más se valora es la apariencia del pasado. El vestuario, los decorados, los objetos, las localizaciones o las costumbres de ese momento, dotan de realismo a la narración. No se ofrece veracidad sino verosimilitud: mientras el atrezo resulte creíble, los personajes y sus acciones –que son realmente portadores de significado- pueden ser absolutamente incoherentes con la realidad

histórica. Hay que tener en cuenta, por los comentarios leídos, que, en general, los telespectadores no poseen conocimientos sobre estos años y se conforman con poco: no adoptan una postura crítica y se dejan arrastrar por los sentimientos que las imágenes les infunden. Únicamente utilizan los acontecimientos históricos mencionados y/o recreados para establecer una línea cronológica que les permita situar el relato.

Por otra parte, los eventos importantes se simplifican y todo hecho es causa y consecuencia a la vez: la historia se convierte en un relato cerrado que no admite ninguna interpretación alternativa. Así, como se ha comentado, los años veinte se muestran en *La Señora* como un momento de conflicto latente entre el progreso y la tradición que, sin solución de continuidad, conducirá a la Guerra Civil.

Del mismo modo, los conflictos generales se personalizan en individuos, de manera que la resolución de éstos se identifica con la solución problemas personales concretos. Por ejemplo, el triunfo de Ángel y Victoria se equipara con la abolición de las diferencias de clase⁵⁰⁰.

La historia no es protagonista en *La Señora*. Los foreros dejan claro que representa sólo un barniz para dar a la trama principal (una historia de amor) una estética y un *look* que la aparten de las telenovelas o seriales más populares, donde los instintos primarios (celos, venganza, envidia) parezcan más dignos.

⁵⁰⁰ Robert Rosenstone señala estos tres aspectos (la construcción cerrada, la identificación de los conflictos subyacentes en historias personales y la supremacía de la *apariencia del pasado*) como características de los dramas históricos (ROSENSTONE, R., *Op. cit.*, pág. 49-53).

Conclusiones: el drama es lo primero.

Sin duda, el cine y la televisión forman parte del bagaje cultural del individuo: ofrecen información sobre temas diversos desconocidos para el grueso de la audiencia, les acercan realidades lejanas a las que no pueden acceder y, de ese modo, les permiten conocer diferentes cosmovisiones. A pesar de ello, las *otras* idiosincrasias se muestran como algo exótico porque se impone la capacidad socializadora del medio: en el aquí y ahora, al individuo se le enseñan unas formas de pensar y comportarse aceptadas por la sociedad y sancionadas por el colectivo como adecuadas.

Desde su origen, la cinematografía ha prestado especial atención a los temas históricos (*El asesinato del duque de Guisa*, Calmettes y Le Bargy, 1908; *Los últimos días de Pompeya*, Caserini, 1913; *Cabiria*, Pastrone, 1914; *Nacimiento de una nación*, Griffith, 1915); la televisión heredó sus géneros y los adaptó a sus peculiares necesidades: la financiación a través de la publicidad provocaba una mayor fragmentación del relato, de manera que la serie, de menor duración y caracterizada por permitir la continuidad de la narración, se convirtió en el formato más exitoso.

En la parrilla española, desde hace aproximadamente una década, el número de horas dedicadas a la ficción de corte histórico no deja de aumentar⁵⁰¹ y el apoyo del público ha provocado un incremento en la calidad del producto⁵⁰².

Los lenguajes del cine y de la televisión difieren completamente del análisis lineal propio de los textos escritos, hasta ahora principal vehículo de la investigación histórica. El primero, basado en la conjunción de la imagen y el sonido, se caracteriza por la limitación a un periodo de tiempo. El relato debe comprimirse y el montaje –como mecanismo para dotar de agilidad a la narración- se convierte en esencial. El uso de este mecanismo dificulta la presentación razonada de ideas, causas y hechos, pero, a cambio, el medio audiovisual tiene un enorme potencial para plasmar y transmitir emociones y sentimientos. La televisión además, es un negocio y como tal se rige por unos principios económicos. Si la audiencia demanda inmediatez, entretenimiento y espectacularidad, eso es lo que obtiene. De este modo, las series de carácter histórico reconstruyen el pasado dotándolo de una estructura y tomando como punto de partida el interés dramático que pueda

⁵⁰¹ Los ejemplos son numerosos: *Cuéntame cómo pasó* (La 1, 2001-actualidad), *Amar en tiempos revueltos* (La 1, 2005-2012), *Águila Roja* (La 1, 2009-actualidad), *Hispania* (Antena 3, 2010-2012) y su secuela *Imperium* (Antena 3, 2012), *Isabel* (La 1, 2012-2014), etc.

⁵⁰² Véase BARRIENTOS BUENO, M., “La apuesta por las series de calidad en TVE desde la respuesta de la audiencia”, en CASADO DEL RIO, M. A. (dir.) *et al.*, *Crisis y políticas: la radiotelevisión pública en el punto de mira. II Congreso Internacional de Comunicación Audiovisual y Publicidad*, Ed. Universidad del País Vasco, Vizcaya, 2012, pág. 615-631.

Conclusiones: el drama es lo primero.

generar en el público; es decir, el pasado debe representarse siempre de forma entretenida. Ante este panorama cultural, cabe preguntarse hasta qué punto se adecua el pasado en estas narraciones audiovisuales, qué criterios priman al llevar a la pantalla una ficción histórica.

En primer lugar, hay que distinguir entre relatos históricos y relatos de época. Los primeros centran la acción en torno a un acontecimiento o sujeto histórico real (*biopic*); en estos casos, hay una serie de situaciones y circunstancias que no pueden obviarse sin caer en el descrédito. Por el contrario, en el segundo grupo, las series de época, la trama principal no reproduce un suceso real, sino que el pasado constituye el marco de la acción; por lo tanto, debe establecerse un límite para la dramatización.

La primera conclusión que arroja el análisis de *La Señora* es que lo fundamental en este tipo de series es la trama sentimental sobre la que pivota la acción. El carácter romántico de la narración estuvo presente desde el origen del relato. Uno de los requisitos primordiales de *La Señora* fue que la protagonista fuera una mujer. Con esta premisa, el equipo de guión se remitió inmediatamente a la novela por entregas del siglo XIX; de hecho, tomaron como modelo *La Regenta*, de Leopoldo Alas Clarín (1884-1885). El fin último de estas obras literarias era aleccionar a las damas sobre los peligros de un comportamiento inadecuado: ofrecían, por tanto, modelos de conducta frente a temas como el deseo o el adulterio (*Pamela o La virtud recompensada*, Samuel Richardson, 1740; *Madame Bovary*, Gustave Flaubert, 1856; *Anna Karenina*, Tolstói, 1877⁵⁰³). De acuerdo con estos principios, es lógico que en la serie se adoptara el esquema del triángulo amoroso para estructurar el argumento.

El examen del foro de *La Señora*, que permitió conocer el proceso de recepción y extraer conclusiones sobre la composición de la audiencia y sus gustos, corrobora que el público vinculaba esta serie con las adaptaciones de obras del realismo español realizadas en formato de miniserie por RTVE durante los años 80 y 90 (*Cañas y barro* -Vicente Blasco Ibáñez, 1902- dirigida por Rafael Romero Marchent en 1978; *Fortunata y Jacinta* - Benito Pérez Galdós, 1887- a cargo de Mario Camus en 1980; *La Regenta* -Leopoldo Alas Clarín, 1884-85- llevada a televisión por Fernando Méndez-Leite en 1995).

⁵⁰³ *La Regenta* se publicó en dos tomos en 1884 y 1885 pero, según su autor, la novela fue escrita como “notas sueltas” que eran enviadas al editor. Del mismo modo, la relación de *Anna Karenina* con la novela por entregas queda demostrada por el hecho de que se publicó en la revista *El mensajero ruso* entre enero de 1875 y abril de 1877, pero las desavenencias entre Tolstói y el editor Mijaíl Kalkov supusieron el fin de la relación. La novela completa vio la luz en 1877.

Además, en su origen, *La Señora* guarda relación con otras producciones que adaptan un formato foráneo a las peculiaridades nacionales: así, telenovelas como *Laberint d'ombres* (TV3, 1999) incorporaron a la estructura del culebrón aspectos propios de la región; *Amar en tiempos revueltos* (La 1, 2005-2012), el referente inmediato de *La Señora*, aportó la localización de la acción en un pasado reciente que se recreaba para el espectador; lo mismo se realizó en series semanales producidas para la televisión regional como *Rias Baixas* (TVG, 2000-2005) o *Temps de Silenci* (TV3, 2001-2002).

Finalmente, tal como confirman los miembros del equipo entrevistados, se debe mencionar la vinculación de estas producciones con las narraciones audiovisuales ambientadas en la Inglaterra victoriana y de entreguerras. El paradigma es la clásica *Upstairs, Downstairs* (ITV, 1971-75), pero abundan los relatos basados en la diferenciación de la clase social de sus protagonistas, una división que se manifiesta en la creación de dos espacios independientes: el de *abajo* dedicado al servicio (cocinas y habitaciones) y el de *arriba*, exclusivo de los propietarios (planta noble). La actualización de este modelo se aprecia en la contemporánea *Downton Abbey* (ITV, 2010-actualidad). Dentro del panorama televisivo español, las series nacionales han empleado este esquema transformando la tradicional mansión inglesa en gigantescos negocios familiares (*Gran Hotel*, Antena3, 2011-2013 o *Velvet*, Antena 3, 2014-actualidad). Sin duda, en estos casos, debería analizarse la influencia de series anglosajonas como *Galerías Paradise* (2012-actualidad). En otras palabras, el peso de los códigos audiovisuales establecidos por anteriores relatos cinematográficos y televisivos, presentes en el recuerdo de los telespectadores, resulta igual -o incluso más- importante que las referencias históricas del pasado evocado.

La preponderancia del carácter sentimental de la ficción se certifica a través del análisis de las tramas. Las relaciones amorosas estructuran el relato dedicándoles más del 71% de cada capítulo. Concretamente, el amor imposible entre los protagonistas copa, durante la primera temporada, por término medio, más del 58% del tiempo empleado en el desarrollo de las tramas relacionales y en ningún caso, desciende por debajo del 33%.

Cuando, por deseo expreso de TVE, se decidió prolongar la serie dos temporadas más, se hizo necesario detener la trama principal y desarrollar las subtramas: la narración continuaría hasta la proclamación de la Segunda República y la acción se vehicularía a través de los personajes cuya faceta política era más explícita. En consecuencia, el porcentaje de tiempo dedicado a estos aspectos subió (de un 15,72% en la primera temporada hasta un 20,35% en la tercera) y se produjo una fragmentación de las líneas argumentales que perjudicó la evolución del triángulo amoroso central. Esta decisión fue

mal acogida por los seguidores del foro, lo que corrobora que su principal interés era la historia de amor entre los protagonistas.

De acuerdo con los resultados de la presente investigación, se concluye, en segundo lugar, que la Historia se subordina a las necesidades dramáticas y no a la inversa. Hay una importante labor de documentación previa a la elaboración del guión, pero el criterio que se impone al seleccionar un acontecimiento es su potencial dramático. Es necesario que un personaje se vea involucrado o participe de un hecho, y que este suceso influya en su carácter o en su comportamiento para que aparezca en pantalla. Por ejemplo, la Guerra de Marruecos –uno de los mayores problemas en la España de los años 20- cobra vida a través de Hugo de Viana: su padre, un importante naviero, decide pagar la exención del servicio militar de su hijo (una práctica muy habitual); sin embargo, éste finalmente se alista voluntario y es destinado a África donde participará del desembarco de Alhucemas; gracias a los méritos en combate, Hugo consigue ascender en el escalafón militar (el rango se obtenía frecuentemente por las acciones en el campo de batalla).

Por otro lado, hay ocasiones en que la necesidad de mostrar un aspecto histórico en pantalla provoca la creación de un personaje: Fernando Alcázar nació para encarnar a la parte del Ejército español que era partidaria de la instauración de una República. Sin embargo, aún en estos casos, se tiene en cuenta las posibilidades dramáticas del personaje, es decir, los futuros conflictos en los que puede participar: así, la forma de pensar de Fernando se opone a la de Hugo y ambos compiten por el amor de Isabel –esta relación no deja de ser una metáfora del enfrentamiento ideológico de los dos militares-.

En tercer lugar, se comprueba que la primacía de la faceta relacional conduce a que los personajes se ajusten a estereotipos que cumplen funciones dramáticas concretas (antagonista, amante, ayudante...) y que responden más a la imagen –general e indeterminada- que se tiene del pasado que a la representación fidedigna de los grupos sociales en la Historia. Como se muestra en la lectura histórica incorporada al análisis de cada uno de los personajes, estos se definen por su caracterización, su objetivo dramático y las acciones que efectúan para lograrlo. A partir de ellas, el espectador infiere un modelo de carácter y de comportamiento que extrapola al total del colectivo identificado con el personaje. De esta manera, las ficciones audiovisuales contribuyen a crear y mantener una visión determinada de los agentes sociales inmersos en los procesos históricos que, si no se coteja y completa con lo dicho por otras fuentes, puede interiorizarse como única y verdadera. Así, de acuerdo con el comportamiento de Ángel y Ventura, se creará que la Iglesia española durante las primeras décadas del siglo XX se situó junto al obrero y que

eran pocos los párrocos que se supeditaban al poder; del mismo modo, se minimizará la violencia del anarquismo y se considerará que los grupos de militantes eran poco peligroso e incluso inocuos, una especie de Robin Hood al servicio del más desfavorecido.

Además, en *La Señora*, se observa que las corrientes de pensamiento que representan cada uno de los personajes implicados en la trama política⁵⁰⁴, se ofrecen de forma simplista, de modo que el convulso panorama ideológico del periodo tratado queda reducido a posturas maniqueas. Los *buenos*, los progresistas, los de izquierdas, son curiosamente los personajes que siempre han apoyado la relación de Ángel y Victoria, mientras que los *malos*, los conservadores, son los antagonistas de la pareja protagonista. La consecución del amor se identifica como la mayor fuente de satisfacción personal. Todo obstáculo que lo dificulte se tilda de desagradable e incorrecto, de manera que, a través de la trama amorosa, se sancionan comportamientos morales y sociales⁵⁰⁵. También se debe señalar que la confrontación entre los bloques progreso/tradición se presenta como la causa última de la Guerra Civil española.

La subordinación de los aspectos históricos a los dramáticos se demuestra además en el hecho de que se obvian los elementos que pudieran resultar conflictivos. En este caso, el planteamiento de la trama principal (el amor imposible entre Ángel y Victoria) exigía uno de los protagonistas perteneciera a la clase social más alta. A principios de siglo, en España, la presencia de la burguesía sólo estaba asegurada en las ciudades industriales; en este sentido, la acción de *La Señora* debiera haberse desarrollado en Barcelona (importante industria textil) o en Bilbao (metalurgia), sin embargo, esto implicaba abordar cuestiones nacionalistas que probablemente hubieran generado cierta polémica, de manera que se optó por situar la acción en Asturias. Por otro lado, como se ha visto, las cuestiones presupuestarias son vitales a la hora de determinar aspectos tan importantes como las localizaciones.

En definitiva, existe una continua adecuación entre la realidad histórica y el atractivo de la serie. El objetivo final de las ficciones históricas, como producto estrella en el *prime-time* de las parrillas televisivas, es entretener a la audiencia. Aunque el pasado se aborda con respeto, es el primer elemento que se sacrifica en pos del interés de la

⁵⁰⁴ Se debe subrayar que la evolución de los personajes se produjo a partir de la segunda temporada, cuando la necesidad de detener la trama principal de carácter amoroso para prolongar la serie, hizo que cobraran interés otras líneas argumentales. La trama política, únicamente adquiere importancia en la tercera temporada y, según se deduce del análisis de la *biblia*, se plantea como un desarrollo del personaje de Encarna.

⁵⁰⁵ CABEZA, J., *Op. cit.*, pág. 177-181.

audiencia. Los profesionales vinculados a la producción de la serie subrayaron convenientemente que su trabajo no consistía “en hacer documentales”.

Esta postura se justifica con el hecho de que la lectura de la narración audiovisual se realiza desde el presente. De este modo, se introducen temas controvertidos que preocupan al consumidor del relato (eutanasia, abusos sexuales, violencia de género, tráfico de bebés, etc.), pero que, en ciertas ocasiones, contravienen el rigor histórico.

Las opiniones vertidas en el foro corroboran la interpretación del pasado desde la perspectiva actual. De hecho, uno de los aspectos más aplaudidos es la fortaleza de los personajes femeninos: desde el presente, se reivindica la independencia y la autonomía de la mujer. Cualquier rasgo de sumisión por parte de la protagonista era rechazado hasta el punto de llegar a sugerir un castigo dentro de la estructura dramática. Del mismo modo, determinadas conductas se consideran plausibles y se proponen como alternativa cuando en la época retratada ni siquiera se cuestionaban (posibilidad de que Pedro, el hijo de Encarna, no tome la Primera Comuni3n y, por tanto, no profese la religi3n cristiana).

Los criterios est3ticos vigentes tambi3n condicionan la puesta en escena del pasado. De hecho la propia elecci3n de los a3os 20 como marco de la acci3n ya estuvo determinada por el atractivo visual de la 3poca. En la caracterizaci3n de *La Se3ora*, la realidad hist3rica se subordina de nuevo y se finge constantemente una naturalidad en el peinado y en el maquillaje que estaba lejos de ser real en las primeras d3cadas del siglo pasado.

En definitiva, cualquier referente hist3rico se ajusta al nivel cultural del gran p3blico, a lo que los espectadores creen saber sobre esa 3poca: el equipo de *La Se3ora* se3al3, como una de las mayores dificultades del proceso creativo, la adaptaci3n a las convenciones establecidas en el imaginario colectivo e incorporadas al bagaje cultural de la poblaci3n. Hay que encontrar el equilibrio entre lo que pas3 realmente, lo que la gente cree que pas3, lo que resulta atractivo visualmente y lo que el presupuesto permite.

Los resultados de este estudio evidencian que el objetivo final de las series hist3ricas no es la veracidad de lo mostrado, sino la verosimilitud, la apariencia de realidad. A trav3s de sus comentarios, se aprecia que los seguidores determinan la calidad final del producto en funci3n de su credibilidad y, en este sentido, es fundamental el trabajo de los departamentos de ambientaci3n y caracterizaci3n (direcci3n de arte, vestuario, peluquería y maquillaje). Se intenta reproducir minuciosamente el pasado en todos sus detalles externos porque, aunque el efecto nostalgia no funciona en las ficciones ambientadas en un pasado lejano -la audiencia carece de experiencias directas del

periodo retratado-, si se apela a la mencionada imagen cultural construida a través de otras producciones (libros, pinturas, obras audiovisuales...).

La propia realización audiovisual de las series de época resulta preciosista, en el sentido de que se detiene en exceso en los elementos anecdóticos. Al contrario de lo que algunos autores afirman, estas series no constituyen un repaso de las diferentes Historias nacionales, sino que se basan en la narración de la microhistoria, de la trayectoria vital de diversos personajes que visten, se peinan y actúan como se supone que corresponde a un determinado periodo histórico. Por ello, la fidelidad en el aspecto exterior es primordial. De este modo, debe destacarse la recreación de espacios familiares para el público como la cocina, la taberna o el casino.

En el primer caso, como se ha comentado, la configuración de este escenario responde más a criterios dramáticos que históricos: de acuerdo con la documentación aportada, muy pocas viviendas presentaban una separación vertical entre servicio y propietarios, pero en *La Señora* no sólo se aplicó el esquema inglés sino que se aumentó el tamaño de la zona dedicada a los criados para que pudiera albergar las tramas que protagonizaban. De la misma manera, en una serie donde la lucha de clases se presentó como un recurso dramático para subrayar la imposibilidad de la relación entre los dos protagonistas, la reproducción de los espacios de ocio y reunión propios de los diferentes estratos sociales se convertía en esencial: el público tenía que ver cómo la vieja aristocracia cerraba negocios con la pujante burguesía en el casino, y cómo allí se encontraban con el clero y con el estamento militar mientras que el modesto espacio de la taberna era el único lugar de solaz para las clases más desfavorecidas.

No obstante, como se ha mencionado, a veces esta microhistoria se presenta adulterada con elementos que se han incorporado al imaginario popular -aunque no se corresponden con la situación española- y que por ello, no pueden dejar de estar presentes. Por ejemplo, la importancia dramática que adquieren los personajes femeninos permite hablar de un empeño, por parte de la productora, de recuperar la historia de la emancipación de la mujer y de resaltar la solidaridad de género. Sin embargo, durante el análisis de los personajes femeninos, se observó la inclusión de valores y actitudes completamente modernas en el comportamiento de las mujeres. Estas injerencias deben considerarse intencionadas porque, en principio, como serie de época, *La Señora* pretende reproducir la verdad histórica. Por tanto, se puede decir que el punto de vista está distorsionado *a priori* y de forma absolutamente voluntaria para buscar la conexión con la audiencia que, como objetivo principal, no quiere saber, sino disfrutar.

Conclusiones: el drama es lo primero.

Las series dependen de las cuotas de seguimiento para seguir existiendo temporada tras temporada. Eso las convierte en el producto cultural histórico más sometido al gusto de los receptores –y más moldeado indirectamente por ellos-, por encima incluso de las películas, cuya producción es única y no fragmentada a lo largo del tiempo.

Es necesario tener en cuenta igualmente que, sobre todas estas consideraciones históricas y dramáticas, se impone la rentabilidad del producto. El presupuesto económico, como se ha explicado, señala el límite de lo deseable y lo imposible: todo elemento que lo exceda, se elimina.

Finalmente, el análisis del foro oficial de *La Señora* evidencia que la implantación de las nuevas tecnologías ha dado lugar a un nuevo espectador, caracterizado por su alto nivel de participación. La expansión de Internet y su uso por parte de las cadenas de distribución, ha modificado los ciclos de consumo de los productos audiovisuales: aunque la televisión sigue siendo la principal plataforma de exhibición, se aprecia un incremento de los espectadores, sobre todo entre las franjas más jóvenes, a través de las webs⁵⁰⁶. Este sector del público, formado en la era digital, asume una actitud mucho más exigente: en la misma medida en la que colabora con el éxito de una serie enriqueciendo el producto audiovisual con otros derivados creados a partir de él –comentarios en blogs, montajes de vídeo, comunidades virtuales, etc.-, pide que se mantenga la calidad y reciprocidad –interactividad a través de las redes sociales, chats con los actores-. Paralelamente, estos seguidores (Jenkins emplea el término *fan*) se convierten en los destinatarios de productos secundarios con los que se pretende lograr una mayor fidelización (juegos basados en la serie, capítulos exclusivos, vídeos sobre el *making-off*, etc.).

El foro, además de ser una de las más rudimentarias herramientas de promoción, permite conocer el proceso de recepción del producto audiovisual de una forma mucho más eficaz que cualquier metodología cualitativa, ya sean entrevistas en profundidad o grupos de discusión, puesto que estos comentarios son espontáneos, sinceros, escritos sin ningún tipo de tamiz, entre una amplia gama de espectadores. El examen ha demostrado la existencia de diferentes espectadores, según su nivel de conocimiento. Esto aumenta la complejidad del proceso de ajuste entre la Historia y la dramatización,

⁵⁰⁶ Debido a la alta media de edad de los seguidores de *La Señora*, en este caso la mayoría de los espectadores afirma ver la serie por televisión -incluso aquellos que residían en otros países veían los capítulos a través del Canal Internacional de TVE-, sin embargo, estudios recientes avalan el incremento de visionado mediante sitios web (Véase TREVELLES VILLANUEVA, A., *Relación entre televisión e Internet en las series de ficción españolas emitidas en prime-time*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2013).

puesto que la ficción debe satisfacer tanto al experto –que, sin duda, será más exigente y tolerará en menor medida los errores históricos- como al apenas iniciado –que interpretará la narración desde el presente-. La concepción de la serie como un producto del que se espera la máxima rentabilidad –en términos generales, sólo mensurable por las cifras de audiencia- queda demostrada por el hecho de que, en el caso de *La Señora*, desde la cadena de televisión, se pidió que se eliminasen referencias históricas en la segunda y tercera temporadas por el miedo a que el público, abrumado, retirara su apoyo a la serie.

Por otra parte, el alto número de visitas atestigua el interés del espectador por este tipo de producciones audiovisuales, mientras que los comentarios del foro corroboran que lo mostrado se tomó como punto de partida para profundizar en aspectos del pasado: es innegable el potencial de la televisión como medio de difusión de la Historia. Sin embargo, surge un problema derivado de la falta de cuestionamiento observada: la audiencia acepta como válida la versión ofrecida e incluso, en su mayoría, no considera la posibilidad de que exista otra interpretación. Por tanto, como se ha comentado, a través de la ficción, se colabora en la construcción de sentido, se favorece la creación y mantenimiento de unos esquemas o paradigmas que pueden afianzarse como la verdad única en ausencia de otras lecturas que los contradigan.

En definitiva, la metodología propuesta incluye el análisis desde una triple perspectiva: génesis de la idea, plasmación en la pantalla o análisis de la construcción dramática y recepción del producto. De este modo, las conclusiones derivadas del estudio cuantitativo se enriquecen con la aplicación de un marco teórico y estético que incorpora el examen de los procesos de producción y recepción y de las dinámicas de construcción de significado a través de las imágenes⁵⁰⁷. Esta metodología posibilita la obtención de resultados, alejados de la especulación, a partir de los cuales valorar el peso específico de la Historia en las producciones audiovisuales y su grado de subordinación a otros criterios dramáticos o económicos.

⁵⁰⁷ ZURIAN HERNÁNDEZ, F. A., *Op. cit.*, pág. 476.

Fuentes y bibliografía.

Fuentes primarias citadas.

- *La Señora* (La 1, 2008-2010)
- *Biblia "La Señora". Segunda temporada*, inédita
- *Biblia "La Señora". Tercera temporada*, inédita
- Cuestionario remitido a Ángel Bahamonde, asesor histórico (7 de mayo de 2014)
- Entrevista personal realizada a Federico Jusid, compositor de la banda sonora original (3 de febrero de 2014)
- Entrevista personal realizada a Marcelo Pacheco, director de Arte (22 de mayo de 2014)
- Entrevista personal realizada a María José García Mochales, guionista de la segunda y tercera temporada (28 de febrero de 2014)
- Entrevista personal realizada a Martha Marín, directora de maquillaje y peluquería (31 de marzo de 2014)
- Entrevista personal realizada a Pepe Reyes, director de vestuario (8 de abril de 2014)
- Entrevista personal realizada a Virginia Yagüe, autora de la idea original y coordinadora de guión (10 de abril de 2014)

Bibliografía citada.

- ABRASH, B. y WALKOWITZ, D. J., "Sub/versions of History: a Meditation of Film and Historical Narrative", en *History Workshop Journal*, vol. 1, nº 38, 1994, pág. 203-214. Disponible en: <http://hwj.oxfordjournals.org/content/38/1/203.full.pdf>
- AGULHON, M., y BODIGUFI, M., *Les associations au village*, Ed. Actes Sud, Le Paradou, 1981
- ALDEA VAQUERO, Q., GARCÍA GRANDA, J., y MARTÍN TEJEDOR, J., *Iglesia y sociedad en la España del siglo XX: catolicismo social (1909-1940)*, Ed. CSIC, Madrid, 1987.
- ALONSO DE SANTOS, J. L., *La escritura dramática*, Ed. Castalia, Madrid, 1998
- ÁLVAREZ JUNCO, J. y PÉREZ LEDESMA, M., "Historia del movimiento obrero. ¿Una segunda ruptura?", en *Revista de Occidente*, nº 12, 1982, pág. 19-42
- ÁLVAREZ JUNCO, J., *La ideología política del anarquismo español, 1868-1914*, ed. Siglo XXI, Madrid, 1976
- ANG, I., *Watching Dallas*, Ed. Methuen, Londres y Nueva York, 1985
- ARANGUREN, J. L., *Estudios literarios*, Ed. Gredos, Madrid, 1976

Bibliografía y fuentes.

- ARNER, M. C. (ed.), *Past Imperfect: History According to the Movies*, Ed. Henry Holt, Londres, 1995
- BAHAMONDE, Á. (ed.), *Historia de España. Siglo XX. 1875-1939*, Ed. Cátedra, Madrid, 2000
- BALLÓ, J., y PÉREZ, X., *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1995
- BAR, A., *La CNT en los años rojos. Del sindicalismo revolucionario al anarcosindicalismo (1910-1926)*, Ed. Akal, Madrid, 1981
- BARCELLS, A. (ed.), *Teoría y práctica del movimiento obrero español (1900-1936)*, Ed. Ediciones de la Torre, Madrid, 1977
- BARRAGÁN ROMERO, A. I., “Los banderizos de Juego de Tronos. Creación de comunidades y producciones discursivas del *fandom*”, en LOZANO, J., RAYA, I., y LÓPEZ, F. J., (ed.), *Reyes, espadas, cuervos y dragones. Estudio del fenómeno televisivo “Juego de Tronos”*, Ed. Fragua, Madrid, 2013, pág. 453-476
- BARRIENTOS BUENO, M., “La apuesta por las series de calidad en TVE desde la respuesta de la audiencia”, en CASADO DEL RIO, M. A. (dir.) et al., *Crisis y políticas: la radiotelevisión pública en el punto de mira. II Congreso Internacional de Comunicación Audiovisual y Publicidad*, Ed. Universidad del País Vasco, Vizcaya, 2012, pág. 615-631
- BARRIO ALONSO, Á., *Anarquismo y anarcosindicalismo en Asturias (1980-1936)*, Ed. Siglo XXI, Madrid, 1988
- BARROSO GARCÍA, J., *Realización de los géneros televisivos*, Ed. Síntesis, Madrid, 1996
- BELLIDO ACEVEDO, G., *Ficción y no ficción en las miniseries españolas contemporáneas*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2014
- BEN-AMI, S., *El cirujano de hierro. La dictadura de Primo de Rivera (1923-1930)*, Ed. RBA, Barcelona, 2012
- BENITO DEL POZO, C., “Trabajadores asociados: socorros mutuos y sindicalismo en España”, en *Sociología del Trabajo*, nº 23, 1994-1995, pág. 155-167
- BERGER, P. L., y LUCKMANN, T., *La construcción social de la realidad*, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 199
- BLAKE SMITH, D., “The (Un)Making of a Historical Drama: a Historian/Screenwriter Confronts Hollywood”, en *The Public Historian*, vol. 25, nº 3, 2003, pág. 27-44
- BLASCO HERRANZ, I., “Ciudadanía femenina y militancia católica en la España de los años veinte: el feminismo católico”, en BOYD, C. P. (ed.), *Religión y política en la*

- España contemporánea*, Ed. Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid, 2007, pág. 187-207
- BLUMENTHAL, D., *Women and Soap Opera. A Cultural Feminist Perspective*, Ed. Praeger, Westport, 1997
 - BROWN, M. E., (ed.), *Television and Women's Culture: the Politics of the Popular*, Ed. Sage, Londres, 1990
 - BUCKINGHAM, D., "Children and Media: a Cultural Studies Approach", en DROTNER, K. y LIVINGSTONE, S. (ed.), *Handbook of Children. Media and Culture*, Ed. Sage, Londres, 2008, pág. 219-236
 - BUONANNO, M., *El drama televisivo. Identidad y contenidos sociales*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1999
 - BURKE, P., "Cómo interrogar a los testimonios audiovisuales", en PALOS, J. L., y CARRIO-INVERNIZZI, D., *La historia imaginada*, Ed. CEEH, Madrid, 2008, pág. 29-40. Disponible en: <https://bibliodarb.files.wordpress.com/2013/10/1-burke-p-como-interrogar-a-los-testimonios-visuales.pdf>
 - BURKE, P., *Formas de historia cultural*, Ed. Alianza, Madrid, 2000
 - BUXÓ I REY, M. J. (ed.), *La religiosidad popular*, Ed. Anthropos, Barcelona, 1989
 - CABEZA, J., *La narrativa invencible. El cine de Hollywood en Madrid durante la Guerra Civil Española*, Ed. Cátedra, Madrid, 2009, pág. 102 y 177.
 - CABRUJAS, J. I., *Y Latinoamérica inventó la telenovela*, Ed. Alfadil, Caracas, 2002
 - CALVO CABALLERO, P., "La sociabilidad burguesa en Castilla y León en los siglos XIX y XX, un estado de la cuestión", en *Investigaciones históricas: época moderna y contemporánea*, nº 20, 2000, pág. 205-228. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=66474>
 - CAMARERO, G., HERAS, B., y CRUZ, V. (ed.), *Una ventana indiscreta. La historia desde el cine*, Ed. Ediciones JC, Madrid, 2008
 - CAMPOS MARÍN, R., "El alcoholismo como enfermedad social en España durante la Restauración", en *Dynamis*, nº 11, 1991, pág. 263-286
 - CAMPOS MARÍN, R., "El obrero abstemio. Salud moral y política en el discurso del socialismo español a principios de siglo", en *Historia Social*, nº 31, 1997, pág. 27-43
 - CANNADINE, D. (ed.), *History and the Media*, Ed. Palgrave MacMillan, Londres, 2004
 - CAPARRÓS LERA, J. M., *100 películas sobre Historia contemporánea*, Ed. Alianza, Madrid, 2004
 - CAPARRÓS LERA, J. M., *Cine e Historia. una propuesta de docencia e investigación*, Ed. Proyecto A, Barcelona, 1981

Bibliografía y fuentes.

- CAPEL, H. y TATJER, J., "Reforma social, servicios sociales e higienismo en la Barcelona de fines de siglo XIX", en *Ciudad y territorio*, nº 89, 1991, pág. 81-94
- CARDONA ESCANERO, G., *El poder militar en la España contemporánea hasta la Guerra Civil*, Ed. Siglo XXI, Madrid, 1983
- CARRASCO GARCÍA, A (ed.), *Las imágenes del desembarco: Alhucemas, 1925*, Ed. Almena, Madrid, 2011.
- CARTMELL, D., HUNTER, I. Q., y WHELEHAN, I. (ed.), *Retrovisions: Reinventing the Past in Film and Fiction*, Ed. Pluto Press, Londres, 2001
- CASANOVA, J, y GIL ANDRÉS, C., *Historia de España en el siglo XX*, Ed. Ariel, Madrid.
- CASCAJOSA VIRINO, C., "La chica de ayer: memoria y desmemoria televisivas de la Transición Española", en *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 13, nº 3, 2012, pág. 260-275. Disponible en: <http://www.rehime.com.ar/escritos/documentos/idexalfa/c/cascajosa/Concepcion%20Cascajosa%20Virino%20-%20La%20chica%20de%20ayer.pdf>
- CASETTI, F., y DI CHIO, F., *Análisis de la televisión*, Ed. Paidós, Barcelona, 1999; JOHNSON, R., et al., *The Practice of Cultural Studies*, Ed. Sage, Londres, 2004
- CASON, J., "User generated content", en VV.AA., *Web 2.0. Internet è cambiato. E voi?*, Ed. El Sole 24 Ore, 2007
- CASTEJÓN BOLEA, R., "Las enfermedades venéreas y la regulación de la sexualidad en la España contemporánea", en *Asclepio. Revista de la historia de la medicina y de la ciencia*, vol. 56, nº 2, 2004, pág. 223-242. Disponible en: <http://asclepio.revistas.csic.es/index.php/asclepio/article/viewFile/45/44>
- CASTELLS, M., *Comunicación y Poder*. Ed. Alianza, Madrid, 2009
- CASTILLO HINOJOSA, A. M., SIMELIO SOLÀ, N. y RUIZ MUÑOZ, M. J., "La reconstrucción del pasado reciente a través de la narrativa televisiva. Estudio comparativo de los casos de Chile y España", en *Revista Comunicación*, vol. 1, nº 10, 2012, pág. 666-681. Disponible en: http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa4/052.La_reconstruccion_del_pasado_reciente_a_traves_de_la_narrativa_televisiva.Estudio_comparativo_de_los_casos_de_Chile_y_Espana.pdf
- CASTILLO, S. (ed.), *Solidaridad desde abajo. Trabajadores y Socorros Mutuos en la España Contemporánea*, Ed. Centro de Estudios Históricos-UGT, Madrid, 1994
- CAUFEYNON, Dr., *Histoire de la femme 1904: son corps, ses organes, son développement au physique et au moral*, Ed. Côté- Femmes, París, 1989

- CHARLE, C., *Les élites de la République, 1880-1900. L'espace du politique*, Ed. Fayard, París, 1987.
- CHICHARRO MERAYO, M. M., "Historia de la telenovela en España: aprendizaje, ensayo y apropiación de un género", en *Comunicación y sociedad*, vol. 24, nº 1, 2011, pág. 189-216. Disponible en: http://www.unav.es/fcom/comunicacionsociedad/es/articulo.php?art_id=385
- CHICHARRO MERAYO, M. M., "Información, ficción, telerrealidad y telenovela: algunas lecturas televisivas sobre la sociedad española y su historia", en *Comunicación y sociedad*, nº 11, 2009, pág. 73-98. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3038987>
- CHICHARRO MERAYO, M. M., "Recreando la sociedad del pasado: modernización y conflicto social en *La Señora*", en *Anàlisi*, nº 39, 2009, pág. 51-70. Disponible en: <http://www.raco.cat/index.php/analisi/article/viewFile/184489/237757>
- CHICHARRO MERAYO, M. M., y GÓMEZ-GARCÍA, S., "Memoria de un golpe de estado televisivo: ficción histórica sobre el 23-F", en *Convergencia. Revista de Ciencias Sociales*, vol. 21, nº 65, 2014, pág. 219-245. Disponible en: <http://www.redalyc.org/pdf/105/10530175009.pdf>
- CHION, M., *El cine y sus oficios*, Ed. Cátedra, Madrid, 1996
- COLLIN, F., PIESER, E., y VARIKAS, E., *Les femmes de Platon à Derrida: anthologie critique*, Ed. Plon, París, 2000; MARAIS, J. L., *Les Sociétés d'hommes. Histoire d'une sociabilité du 18e siècle à nos jours. Anjou, Maine, Touraine*, Ed. Ivan Davy, Vauchrétien, 1986
- CORRECHER MARTÍN, P., *Diseño y realización de varias piezas breves de animación basada en una novela gráfica pre-existente*, Universidad Politécnica de Valencia, sin paginar. Disponible en: <http://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/16033/memoria%20finalizada.pdf?sequence=1>
- DAVIS, N. Z., "Movie or Monograph? A Historia/Filmmaker's Perspective", en *The Public Historian*, vol. 25, nº 3, 2003, pág. 45-48
- DE LA CUADRA DE COLMENARES, E., y MARCOS RECIO, J. C., *Cabeceras de series de ficción: símbolo y documento. Análisis de las cabeceras de series estadounidenses desde los 70 hasta hoy*, Universidad Complutense de Madrid, sin paginar. Disponible en: http://eprints.ucm.es/7072/1/Cabezas_de_series_de_ficcion.pdf
- DEL ARCO BLANCO, M. A., "Un paso más allá de la Historia cultural: los *cultural studies*", en ORTEGA LÓPEZ, T. M. (ed), *Por una historia global. El debate*

Bibliografía y fuentes.

- historiográfico en los últimos tiempos*, Ed. Universidad de Granada, Granada, 2007, pág. 259-289
- DEL ROSAL DIAZ, A., “La taberna como centro de discusión política en Asturias”, en *Cuadernos del Norte*, nº 14, 1982, pág. 79-84
 - DÍAZ, C., *España: canto y llanto (historia del movimiento obrero con la Iglesia al fondo)*, Ed. Acción Cultural Cristiana, Madrid, 1996
 - DÍEZ FUENTES, J. M., “República y primer franquismo: la mujer española entre el esplendor y la miseria, 1930-1950”, en *Alternativas: cuadernos de trabajo social*, nº 3, 1995, pág. 23-40. Disponible en: http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/5845/1/ALT_03_03.pdf
 - DOMÍNGUEZ MÉNDEZ, R., “La *Società Dante Alighieri* en España durante los años del fascismo italiano (1922-1945)”, en *Historia* 396, vol. 3, nº 1, 2013, pág. 45-70
 - DOUGLAS, P., *Writing the TV Drama Series: How to Succeed as a Professional Writer in TV*, Ed. Michael Wiese Productions, Studio City, 2007
 - EDGERTON, G. R., “Television as Historian. A Different Kind All Together”, en EDGERTON, G. R., y ROLLINS, P. C. (ed.), *Television Histories. Shaping Collective Memories in the Media Age*, Ed. University of Kentucky Press, Lexington, 2003, pág. 1-29
 - FERNÁNDEZ ALMAGRO, M., *Historia política de la España Contemporánea*, Ed. Alianza, Madrid, 1968
 - FERRO, M., *Cine e historia*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1980
 - FERRO, M., *El cine, una visión de la Historia*, Ed. Akal, Madrid, 2008
 - FERRO, M., *Historia contemporánea y cine*, Ed. Ariel, Barcelona, 1995
 - FIELD, S., *El libro del guión. Fundamentos de la escritura de guiones*, Ed. Plot, Madrid, 2002
 - FISCH, S., *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretative Communities*, Ed. Harvard University Press, Cambridge, 1980
 - FRASER, G. M., *The Hollywood History of the World. From One Million Years B. C., to Apocalypse Now*, Ed. Fawcett Colombine, Nueva York, 1989
 - FRYE, N., *La escritura profana: un estudio sobre la estructura del romance*, Ed. Monte Ávila, Barcelona, 1980
 - GABRIEL, P., y MARTÍN RAMOS, J. L., “Clase obrera, sectores populares y clases medias”, en BONAMUSA, F., y SERRALLONGA, J., *La sociedad urbana*, Ed. Asociación de Historia Contemporánea, Barcelona, 1994, pág. 133-153

- GADDIS, J. L., *El paisaje de la historia. Cómo los historiadores representan el pasado*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2002
- GALÁN FAJARDO, E. y DEL PINO MORENO, C., “Jóvenes, ficción televisiva y nuevas tecnologías”, en *Área abierta*, nº 25, 2010. Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/ARAB1010130003A/4082>
- GALÁN FAJARDO, E., “La representación de los inmigrantes en la ficción televisiva en España. Propuesta para un análisis de contenido. *El Comisario y Hospital Central*”, en *Revista Latina de Comunicación Social*, nº 6, 2006. Disponible en: <http://www.ull.es/publicaciones/latina/200608galan.pdf>
- GALÁN FAJARDO, E., “Las huellas del tiempo del autor en el discurso televisivo de la posguerra española”, en *Razón y palabra*, nº 56, 2007. Disponible en: <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n56/egalan.html>
- GALÁN FAJARDO, E: *La imagen social de la mujer en las series de ficción*, Ed. Universidad de Extremadura, Cáceres, 2007
- GAMONAL ARROYO, R., “Títulos de crédito. Píldoras creativas del Diseño Gráfico en el cine”, en *Icono 14. Revista de comunicación y nuevas tecnologías*, nº 6, 2005, sin paginar. Disponible en: <http://www.icono14.net/ojs/index.php/icono14/article/viewFile/418/293>
- GARCÍA DE CASTRO, M., “Propiedades de la hegemonía de la ficción televisiva doméstica en España entre 1995-2000”, en *Zer: revista de estudios de comunicación*, nº 14, 2003, pág. 151-167. Disponible en: <http://www.ehu.es/zer/hemeroteca/pdfs/zer14-08-garcia.pdf>
- GARCIA GARCIA, F. (dir.), *Narrativa audiovisual: televisiva, fílmica, radiofónica, hipermedia y publicitaria*, Ed. Laberinto, Madrid, 2006
- GARRIDO, E., “Una película de romanos: *Ágora*, de Alejandro Amenábar. Asesoría y licencia histórica”, en DUPLÁ ANSUÁTEGUI, A. (ed.), *El cine de romanos en el siglo XXI*, Ed. Universidad del País Vasco, Vitoria, 2012, pág. 81-89
- GIL PONS, E., *La narrativa del tráiler cinematográfico*, Universidad de la Coruña, sin paginar. Disponible en: <http://www.gabinetecomunicacionyeducacion.com/files/adjuntos/La%20narrativa%20del%20Trailer%20cinematogr%C3%A1fico.pdf>
- GIMENO Y AZCÁRATE, M., *La criminalidad en Asturias. Estadística (1883-1897)*, Ed. Escuela del Hospicio, Oviedo, 1900

Bibliografía y fuentes.

- GÓMEZ MARTÍNEZ, P., y GARCÍA GARCÍA, F., *El guión en las series televisivas: formatos de ficción y presentación de proyectos*, Ed. Universidad Francisco de Vitoria, Madrid, 2010
- GÓMEZ, I., “Contenidos transmedia en la producción audiovisual”, en GÓMEZ, A. (ed.), *Nuevos modelos de negocio: transformaciones en la cadena de valor audiovisual-TIC*, Ed. Fundación AVA, Sevilla, 2012, pág. 217-230
- GÓMEZ, R., “Temas articuladores del género telenovela”, en SOTO, M., (ed.), *Telenovela/telenovelas*, Ed. Atuel, Buenos Aires, 1996, pág. 37-50
- GONZÁLEZ CALLEJA, E., *La España de Primo de Rivera. La modernización autoritaria 1923-1930*, Ed. Alianza Editorial, Madrid, 2005
- GONZÁLEZ SÁNCHEZ, J. F., “La “trama maestra” en la narrativa audiovisual. El caso del cine del Oeste”, en *Fonseca, Journal of Communication*, nº 1, pag. 100-122. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3635113>
- GONZÁLEZ-ALARCÓN, S. y ANYÓ SAYOL, L., “Experiencia *fan* en la cultura digital: el caso de *Perdidos*”, en *Trípodos*, nº extra , vol. 1, Actas del V Congreso Internacional Comunicación y Realidad: La metamorfosis del espacio mediático, 2009, pág. 407-414. Disponible en: http://cicr.blanquerna.url.edu/conclusions/data/Ambit_01.pdf
- GROSS, L. y MORGAN, M., “Television and Enculturation”, en FLETCHER, J. (ed.) *Broadcasting Research Methods*, Ed. Allyn & Bacon, Boston, 1985, pág. 221-234.
- GUEREÑA, J. L., “De *historiae prostitutionis*. La prostitución en la España contemporánea”, en *Ayer*, nº 25, 1997, pág. 35-72
- GUEREÑA, J. L., “El burdel como espacio de sociabilidad”, en *Hispania*, vol. 63, nº 214, 2003, pág. 551-569
- GUEREÑA, J. L., *La prostitución en la España Contemporánea*, Ed. Marcial Pons, Madrid, 2003.
- GUTIÉRREZ LOZANO, J. F., y SÁNCHEZ ALARCÓN, I., “La memoria colectiva y el pasado reciente en el cine y la televisión. Experiencias en torno a la constitución de una nueva memoria audiovisual sobre la Guerra Civil”, en *Revista HMiC: historia moderna i contemporània*, nº 3, 2005, pág. 151-161. Disponible en: <http://ddd.uab.es/pub/hmic/16964403n2005p151.pdf>
- HUERTAS, R. *et al.*, *Medicina social y clase obrera en España: siglos XIX y XX*, Ed. Fundación de Investigaciones Marxistas, Madrid, 1992
- HUESO, A. L., *El cine y la historia del siglo XX*, Ed. Universidad Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1983

- HUESO, A. L., *Los géneros cinematográficos (Materiales filmográficos y bibliográficos)*, Ed. Mensajero, Bilbao, 1983
- HUESO, A. L., y CAMARERO, G. (ed.), *Hacer Historia con imágenes*, Ed. Síntesis, Madrid, 2014
- IBÁÑEZ, J. C., y ANANIA, F. (ed.), *Memoria histórica e identidad en el cine y televisión*, Ed. Comunicación social, Sevilla, 2010
- JENKINS, H., *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Ed. Paidós, Barcelona, 2008
- JIMÉNEZ IGLESIAS, E., y SOLÍS TERRAZAS, M. E., "Los telespectadores de ficción y su participación en Internet. Análisis de un blog promocional: *House vs. Grey en Cuatro*", en *Zer. Revista de estudios de comunicación*, vol. 3, nº 24, 2008, pág. 125-156. Disponible en: <http://www.ehu.es/ojs/index.php/Zer/article/view/3612/3244>
- JIMÉNEZ-LANDI MARTÍNEZ, A., *La Institución Libre de Enseñanza y su ambiente*, Ed. Universidad Complutense, Madrid, 1996
- JONES, D., "Gossip; Notes on Women's oral Culture" en *Women's Studies International Quarterly*, vol. 3, nº 2-3, 1980, pág. 193-198
- KAES, A., "History and Film: Public Memory in the Age of Electronic Dissemination", en *History and Memory*, vol. 2, nº 1, 2009, pág. 111-129. Disponible en: <http://www.jstor.org/discover/10.2307/25618592?uid=3737952&uid=2129&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21104306873353>
- KLAGSBRUNN, M., "The Brazilian Telenovela: a Genre in Development", en FADUL, A. Mª (ed.), *Serial Fiction in TV: the Latin American Telenovelas*, Ed. Universidad de Sao Paulo, Sao Paulo, 1993, pág. 15-24.
- KOHLER, O., "El desarrollo de los catolicismos en la sociedad moderna", en JEDIN, H. (ed.), *Manual de la Historia de la Iglesia*, vol. 8, Ed. Biblioteca Herder, Barcelona, 1978, pág. 284-370
- LACEY, S., "Some Thoughts on Television History and Historiography: a British Perspective", en *Critical Studies in Television*, vol. 1, nº 1, 2006, pág. 4-12. Disponible en: http://cdn.cstonline.tv/assets/file/user_92/s2.pdf
- LAQUEUR, T., *La fabrique du sexe*, Ed. Gallimard, París, 1991
- LÉCUYER, M. C., "Algunos aspectos de la sociabilidad en España hacia 1840", en *Estudios de Historia Social*, nº 50-51, 1989, pág. 145-160
- LEE, L., *A Poetics for Screenwriters*, Ed. University of Texas Press, Austin, 2001

Bibliografía y fuentes.

- LÓPEZ, F., CUETO ASÍN, E., y GEORGE, D. R., (ed.), *Historias de la pequeña pantalla. Representaciones históricas en la televisión de la España democrática*, Ed. Vervuert Iberoamericana, Madrid, 2009
- LÓPEZ-PUMAREJO, T., *Aproximación a la telenovela. Dallas/ Dynasty/ Falcon Crest*, Ed. Cátedra, Madrid, 1987
- LOZANO DELMAR, J. y HERMIDA CONGOSTO, A., “Macbeth: culturas populares y fandom”, en *Comunicación: revista internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, nº 5, 2007, pág. 315-332. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2671168>
- LUIS DE MARTÍN, F. y ARIAS GONZÁLEZ, L., “Mentalidad y Cultura obrera en la España de entresiglos: vindicaciones, planteamientos e incertidumbres historiográficas”, en *Historia Contemporánea*, nº 24, 2002, pág. 389-427
- MADARIAGA, M. R., *Abd-el-Krim El Jatabi: la lucha por la independencia*, Ed. Alianza, Madrid, 2009
- MALCOLMSON, R. W., *Popular Recreations in English Society, 1700-1850*, Ed. Cambridge University Press, Cambridge, 1973
- MANGINI, S., *Las modernas de Madrid: las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*, Ed. Península, Barcelona, 2001
- McKEE, R., *El guión: sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura*, Ed. Alba, Barcelona, 2004
- MARCOS DEL OLMO, M. C., y SERRANO GARCÍA, R., *Mujer y política en la España contemporánea, 1868-1936*, Ed. Universidad de Valladolid, Valladolid, 2012
- MARTI, C., “Datos sobre la sensibilidad social de la Iglesia durante los primeros treinta años del movimiento obrero en España”, en ANDRÉS, M. et al. *Aproximación a la historia social de la Iglesia española*, Ed. Biblioteca La Ciudad de Dios, El Escorial, 1978, pág. 121-140
- MARTÍN BARBERO, J., “Matrices culturales de la telenovela”, en PEÑAMARÍN, C. y LÓPEZ DíEZ, P., *Los melodramas televisivos y la cultura sentimental*, Ed. Universidad Complutense- Consejería de Presidencia- Dirección General de la Mujer, Madrid, 1995, pág. 23-40
- MARTÍN, L. P., “Nuevos actores en política. Las sociabilidades en la España contemporánea”, en *Historia contemporánea*, Ed. Universidad de Salamanca, nº 18, año 2000, pág. 201-224. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=106816>

- MARTÍNEZ NICOLÁS, M., "De la brecha digital a la brecha cívica. Acceso a las tecnologías de la comunicación y participación ciudadana en la vida pública", en *Telos. Cuadernos de Comunicación e Innovación*, nº 86, 2011, pág. 24-36. Disponible en: <http://telos.fundaciontelefonica.com/url-direct/pdf-generator?tipoContenido=articuloTelos&idContenido=2011012708250001&idioma=es>
- MARTÍNEZ QUINTEIRO, M. E., "El nacimiento de los seguros sociales en el contexto del reformismo y la respuesta del movimiento obrero", en *Studia Historica. Historia Contemporánea*, vol. 2, nº 4, 1984, pág. 61-83
- MARTÍNEZ TORRÓN, D., "El naturalismo de *La Regenta*", en *Estudios de literatura española*, Ed. Anthropos, Barcelona, 1987, pág. 91-143
- MARTÍNEZ VIGIL, R., *Pastorales*, vol. III, Madrid, 1898
- MEDINA BRAVO, P., y RODRIGO ALSINA, M., "Análisis de la estructura narrativa del discurso amoroso en la ficción audiovisual. Estudio de caso: Los Serrano y Porca Misèria", en *Zer. Revista de estudios de comunicación*, vol. 14, nº 27, pág. 83-101, 2009. Disponible en: <http://www.ehu.es/zer/es/hemeroteca/articulo/analisis-de-la-estructura-narrativa-del-discursoamoroso-en-la-ficcion-audiovisual-estudio-decaso-los-serrano-y-porca-miseria/400>
- MENÉNDEZ NAVARRO, A., *Un mundo sin sol. La salud de los trabajadores de las minas de Almadén (1750-1900)*, Ed. Universidad de Granada, Granada, 1996
- MILLÁN, F., *La revolución laica: de la Institución Libre de Enseñanza a la escuela de la República*, Ed. Fernando Torres, Valencia, 1983
- MOLA VIDAL, E., *Obras completas*, Ed. Librería Santarén, Valladolid, 1940
- MOLERO PINTADO, A., "La Institución Libre de Enseñanza y sus relaciones en la política educativa de la II República", en *Revista de Educación*, nº 243, 1976, pág. 82-90
- MONTERDE, J. E.; SELVA MASOLIVER, M. y SOLÀ ARGUIMBAU, A., *La representación cinematográfica de la historia*, Ed. Akal, Madrid, 2001
- MONTERO ALONSO, J., *El Casino de Madrid*, Ed. Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1973
- MONTERO GARCÍA, F., "La relación Iglesia-sociedad en la España de la segunda mitad del siglo XIX", en *Revista de Historia Contemporánea*, nº 3, 1984, pág. 87-98. Disponible en: http://institucional.us.es/revistas/contemporanea/3/art_4.pdf
- MONTERO GARCÍA, F., *El primer catolicismo social y la Rerum Novarum en España (1889-1902)*, Ed. CSIC, Madrid, 1983

Bibliografía y fuentes.

- MONTERO, J., "Fotogramas de papel y libros de celuloide. El cine y los historiadores. Algunas consideraciones", *Historia contemporánea*, nº 22, 2001, pág. 29-66. Disponible en: http://www.historiacontemporanea.ehu.es/s0021-con/eu/contenidos/boletin_revista/00021_revista_hc22/es_revista/adjuntos/22_03.pdf
- MONTERO, J., "Travestir el pasado de presente: el cine histórico de ficción", en *Image et manipulation. Les cahiers du Grimh (Actes du 6e Congrès International du Grimh, Lyon)*, Ed. GRIMH-LCE, Lyon, 2009, pág. 389-390
- MONTERO, J., y PAZ, M. A., "Historia audiovisual para una sociedad audiovisual", en *Historia Crítica*, nº 49, 2013, pág. 159-183. Disponible en: <http://historiacritica.uniandes.edu.co/view.php/815/index.php?id=815>
- MONTERO, J., y PAZ, M. A., "Spanish Civil War in Televisión Española During the Franco Era (1956-1975)", *Comunicación y Sociedad*, vol. 24, nº 2, 2011, pág. 149-197. Disponible en: http://www.unav.es/fcom/comunicacionysociedad/es/resumen.php?art_id=393
- MORADIELLOS GARCÍA, E., "El proceso de formación de la clase obrera de las minas en Asturias", en *El Basilisco: Revista de filosofía, ciencias humanas, teoría de la ciencia y de la cultura*, nº 2, 1989, pág. 43-50
- MORADIELLOS GARCÍA, E., *El Sindicato de los Obreros Mineros en Asturias: 1910-1930*, Ed. Servicio de publicaciones de la Universidad de Oviedo, Oviedo, 1986
- MORALES MUÑOZ, M., "La sociabilidad popular en la Andalucía del siglo XIX: elementos de permanencia y de tradición", en *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, nº 15, 1993, pág. 383-395. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=95290>
- MORTARA GARAVELLI, B., *Manual de retórica*, Ed. Cátedra, Madrid, 1991
- MUJICA, C., "La telenovela de época chilena: entre la metáfora y el trauma", en *Cuadernos de Información*, nº 21, 2007, pág. 20-33. Disponible en: <http://cuadernos.uc.cl/uc/index.php/CDI/article/view/102>
- NASH, M., "Identidad cultural de género, discurso de la domesticidad u la definición del trabajo de las mujeres en la España del siglo XIX", en DUBY, G. y PERROT, .M. (ed.), *Historia de las mujeres. Tomo 8*, Ed. Tauros, Madrid, 1994, pág. 279-291
- NIEMI, R., *History in the Media. Film and Television*, Ed. ABC-Clio, Santa Bárbara, 2006
- NÚÑEZ FLORENCIO, R., *El terrorismo anarquista (1808-1909)*, Ed Siglo XXI, Madrid, 1983
- NÚÑEZ PUENTE, S., *Una historia propia: Historia de las mujeres en la España del siglo XX*, Ed. Pliegos, Madrid, 2004

- OJEDA, G., *Asturias en la industrialización española, 1833-1907*, Ed. Siglo XXI, Madrid, 1985
- ONTAÑÓN SÁNCHEZ, E., “La Institución Libre de Enseñanza en el proceso de emancipación de la mujer”, en ÁLVAREZ LÁZARO, P. F., y VÁZQUEZ ROMERO, J. M., (coord.), *Krause, Giner y la Institución Libre de Enseñanza: nuevos estudios*, Ed. Universidad Pontificia de Comillas, Madrid, 2005, pág. 17-26
- OROZCO GÓMEZ, G. (ed.), *Memoria social y ficción televisiva en países iberoamericanos: Anuario Obitel 2013*, Ed. Sulina, Porto Alegre, 2013
- PALACIO MORENA, J. I., “La Institución Libre de Enseñanza y la reforma social”, en SUÁREZ CORTINA, M. (coord.), *Libertad, armonía y tolerancia: la cultura institucionalista en la España Contemporánea*, Ed. Tecnos, Madrid, 2011
- PALACIO, M., *Historia de la televisión en España*, Ed. Gedisa, Barcelona, 2001
- PAZ, M. A., “The Spanish Remember: Movie Audience during the Dictatorship of Franco, 1943-1975”, en *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 23, nº 4, 2003, pág. 357-374. Disponible en: http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/0143968032000126645?journalCode=chjf20#.U6G5YpR_s3l
- PEÑA SÁNCHEZ, V., *Intelectuales y fascismo. La cultura italiana. El ventennio fascista y su repercusión en España*, Ed. Universidad de Granada, Granada, 1995
- PÉREZ GALDÓS, B., *Episodios nacionales, nº 43: Amadeo I*, Ed. Alianza, Madrid, 1987
- PÉREZ-GÓMEZ, M. A., “El culto al pixel: una aproximación al *retrogaming* como forma de *fandom*”, en *Comunicación: revista internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, nº 7, 2009, pág. 222-234. Disponible en: http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n7/articulos/a15_El_culto_al_pixel_una_aproximacion_al_retrogaming_como_forma_de_fandom.pdf
- PIQUERAS, J. A., y CHUST, M. (ed.), *Republicanos y repúblicas en España*, Ed. Siglo XXI, Madrid, 1996
- PORTO, M. P., “Political Controversies in Brazilian TV Fiction. Viewers’ Interpretation of the Telenovela *Terra Nostra*”, en *Television and New Media*, vol. 6, nº4, 2005, pág. 342-359. Disponible en: <http://www.tulane.edu/~mporto/T%26NM.pdf>
- PROPP, V., *Morfología del cuento*, Ed. Akal, Madrid, 2001
- QUIROGA FERNÁNDEZ DE SOTO, A., *La nacionalización de las masas en la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930)*, Ed. Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid, 2008
- QUIRÓS CORUJO, P. G., *Alcohol y alcoholismo en Asturias*, Ed. Arcano, Gijón, 1983

Bibliografía y fuentes.

- RAMOS, M. D., *Burgueses y proletarios malagueños. Lucha de clases en la crisis de la Restauración 1914-1923*, Ed. Ediciones de la Posada, Córdoba, 1991
- *Reglamento del Círculo Liberal Conservador de Santander y su provincia*, Ed. Imprenta de Solinis y Cimiano, Santander, 1882.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, J. J., *La crisis de la Restauración en Asturias: el asociacionismo obrero, 1875-1917*, tesis doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1991
- RODRÍGUEZ MOLINA, J. (ed.), *Curas obreros. La cruz y el martillo*, Ed. Zumaque, Alcalá la Real, 2009
- ROLLINS, P. C. (ed.), *Hollywood as Historian: American Film in a cultural Context*, Ed. University Press of Kentucky, Kentucky, 1997
- ROSENSTONE, R. A., *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Ed. Ariel, Barcelona, 1997
- ROSENSTONE, R., *La Historia en el cine. El cine sobre la Historia*, Ed. Rialp, Madrid, 2014
- ROSIQUE CEDILLO, G., “El papel del telespectador en los medios audiovisuales. De *homo-spectador* a *homo-civis*”, en *Icono 14*, nº 15, 2010, pág. 147-163. Disponible en: http://www.icono14.net/revista/num15/10_icono15_gloriarosique.pdf
- ROSIQUE CEDILLO, G., y GARCÍA GARCÍA, F., “El capital social de la televisión: el movimiento asociativo de telespectadores en España”, en *Estudios sobre el mensaje periodístico*, vol. 17, nº 2, 2011, pág. 595-614. Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/ESMP/article/viewFile/38133/36885>
- ROURA, A., *Telenovelas, pasiones de mujer. El sexo del culebrón*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1993
- RUBIO-HERNÁNDEZ, M. M., “Slash Fiction; an Active Fandom in the Current Television Series Context”, en PÉREZ-GÓMEZ, M. A., *Previously on: estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Edad de Oro de la Televisión*, Biblioteca de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 2011, pág. 533-545. Disponible en: <http://fama2.us.es/fco/previouslyon/32.pdf>
- RUEDA LAFFOND, J. C., CORONADO RUIZ, C., y SÁNCHEZ GARCÍA, R., “La historia televisada: una recapitulación sobre narrativas y estrategias historiográficas”, en *Comunicación y Sociedad*, nº 12, 2009, pág. 177-202. Disponible en: <http://eprints.ucm.es/9807/>

- RUEDA LAFFOND, J. C., y GUERRA, A., “Televisión y nostalgia. *The Wonder Years* y *Cuéntame cómo pasó*”, en *Revista Latina de Comunicación Social*, nº 64, 2009, pág. 396-409. Disponible en: <http://eprints.ucm.es/9806/>
- RUÍZ-MANJÓN CABEZA, O., *et al.* “Alfonso XIII y la Segunda República (1902-1931)”, en DOMÍNGUEZ ORTÍZ, A. (dir.), *Historia de España*, vol. 11, Ed. Planeta, Barcelona, 1998
- SALOMÓN CHÉLIZ, M. P., “Beatas sojuzgadas por el clero: la imagen de las mujeres en el discurso anticlerical en la España del primer tercio del siglo XX”, en *Feminismo/s*, nº 2, 2003, pág. 41-58. Disponible en: http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/2953/1/Feminismos_2_04.pdf
- SALVADOR, V., “Discurso periodístico y gestión social de los conocimientos: algunas observaciones sobre didacticidad”, en *Anàlisi*, nº 28, 2002, pág. 107-120. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=241762>
- SÁNCHEZ BLANCO, L., “El anarcofeminismo en España: las propuestas anarquistas de *Mujeres Libres* para conseguir la igualdad de géneros”, en *Foro de Educación*, nº 9, 2007, pág. 229-238, p. 233. Disponible en: <http://www.forodeeducacion.com/numero9/014.pdf>
- SÁNCHEZ, A., *De Wad-Ras a Alhucemas: 50 años de drama colonial en Marruecos*, Ed. Creaciones Vicent Gabrielle, Madrid, 2012
- SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A., *Estrategias de guión cinematográfico*, Ed. Ariel, Barcelona, 2001
- SANZ-MAGALLÓN, A., *Cuéntalo bien*, Ed. Plot, Madrid, 2007
- SEGER, L., *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente*, Ed. Rialp, Madrid, 2001
- SEMBACH, K. J., *Modernismo*, Ed. Taschen, Colonia, 2007
- SERRANO, C. y SALAÜN, S. (ed.), *Los felices años veinte: España, crisis y modernidad*, Ed. Marcial Pons, Madrid, 2006
- SHUBERT, A., *Hacia la Revolución. Orígenes sociales del movimiento obrero en Asturias, 1860-1934*, Ed. Grijalbo, Barcelona, 1984
- SIERRA ÁLVAREZ, J., *El obrero soñado. Ensayo sobre el paternalismo industrial (Asturias, 1860-1917)*, Ed. Siglo XXI, Madrid, 1990
- SORLIN, P., *The Film in History: Restaging the Past*, Ed. Blackwell, Oxford, 1980
- TABARES, E., *Los curas obreros: su compromiso y su espíritu*, Ed. Nueva Utopía, Madrid, 2005

Bibliografía y fuentes.

- TALMY, R., *Aux sources du catholicisme social. L'école de la Tour du Pin*, Ed. Desclée, 1963, París
- TOBIÁS, R. B., *El guión y la trama: fundamentos de la escritura dramática audiovisual*, Ed. Ediciones Internacionales Universitarias, Madrid, 1999
- TOPLIN, R. B., *History by Hollywood: the Use and Abuse of American Past*, Ed. University of Illinois Press, Illinois, 1996
- TORÁN, L. E., *El espacio en la imagen*, Ed. Mitre, Barcelona, 1985
- TORRADO MORALES, S., y CASTELO BLASCO, C., "Series de ficción de producción nacional y telespectadores: un negocio en bandeja", en *Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, nº 25, 2005, sin paginar. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2926193>
- TORRENT, R., y MARÍN, J. M., "El Modernismo", en *Historia del diseño industrial*, Ed. Cátedra, Madrid, 2006, pág. 111-129
- TRANIELLO, F., "Historiografía italiana e interpretaciones del fascismo", en *Ayer*, nº 36, 1999, pág. 177-200
- TREVELLES VILLANUEVA, A., *Relación entre televisión e Internet en las series de ficción españolas emitidas en prime-time*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2013
- TUBELLA, I., TABERNERO, C., y DWYER, V., *La guerra de las pantallas. Internet y televisión*, Ed. Ariel, Barcelona, 2008
- TUÑÓN DE LARA, M., "Institución Libre de Enseñanza e *institucionismo* en el primer tercio del siglo XX", en LÓPEZ F., PÉREZ, J, SALONOM, N., y CHEVALIER, M., (coord.), *Actas del quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, vol. 2, Ed. Universidad de Burdeos, Burdeos, 1977, pág. 839-851. Disponible en: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/05/aih_05_2_043.pdf
- TUÑÓN DE LARA, M., *El movimiento obrero en la Historia de España*, Ed. Taurus, Madrid, 1977
- TURK, T., "Metalepsis in *Fan Vids* and *Fan Fiction*", en KUKKONEN, K., y KLIMEK, S. (ed.), *Metalepsis in Popular Culture*, Ed. Walter de Gruyter, Berlín, pág. 83-103. Disponible en: http://digitalcommons.morris.umn.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1000&context=eng_fa_cpubs
- URÍA, J., "La taberna en Asturias a principios del siglo XX. Notas para su estudio", en *Historia contemporánea*, nº 5, 1991, pág.53-72. Disponible en: http://hc.aztertu.com/includes/pdf/05_05.pdf

- URÍA, J., “La taberna. Un espacio multifuncional de sociabilidad popular en la Restauración española”, en *Hispania. Revista española de historia*, vol. 63, nº 214, 2003, págs. 571- 604, p. 578. Disponible en: <http://hispania.revistas.csic.es/index.php/hispania/article/viewArticle/225>
- URÍA, J., *Una historia social del ocio en Asturias (1898-1914)*, Ed. Publicaciones Unión, Madrid, 1996
- VALERA, J., *Pépita Jiménez*, Ed. García Moreno, Madrid, 1988
- VÁZQUEZ RAMIL, R., *Mujeres y educación en la España contemporánea. La Institución Libre de Enseñanza y la Residencia de Señoritas de Madrid*, Ed. Akal Universitaria, Barcelona, 2012)
- VIGIL MONTOTO, M., “Recuerdos de un octogenario”, en *Estudios de Historia Social*, nº 18-19, Madrid, 1981, págs. 311-466
- VILA, S., *La escenografía. Cine y arquitectura*, Ed. Cátedra, Madrid, 1997
- VILCHES MANTEROLA, L. (ed.), *Culturas y mercados de la ficción televisiva en Iberoamérica: Anuario Obitel 2007*, Ed. Gedisa, Barcelona, 2007
- VILLALOBOS GOYARROLA, F., *El sueño colonial: las guerras de España en Marruecos*, Ed. Ariel, Barcelona, 2004
- VILLENA ESPINOSA, R., y LÓPEZ VILLAVARDE, Á. L., “Espacio privado, dimensión pública: hacia una caracterización del casino en la España contemporánea”, en *Hispania. Revista española de historia*, vol. 63, nº 214, 2003, págs. 443-466. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=867029>
- VORDEREAU, P., *Film as History. History as Film*, Ed. Humboldt-Universität, Berlín, 1999
- VV. AA., *Anuario de la televisión.2005*, Ed. GECA Consultores, Madrid, 2006
- VV. AA., *El anarcosindicalismo español. Una Historia en imágenes*, Ed. Confederación Sindical Solidaridad Obrera, Madrid, 2007
- VV. AA., *Ficción televisiva: series*, Ed. SGAE, Madrid, 1995, págs. 96
- WHITE, N., y SCHWOCH, J. (ed.), *Questions of Method in Cultural Studies*, Ed. Blackwell, Malden, 2006
- ZOZAYA MOTES, M., *El Casino de Madrid: ocio, sociabilidad, identidad y representación social*, tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 2008, págs. 791-822. Disponible en: <http://eprints.ucm.es/8073/>
- ZURIÁN HERNÁNDEZ, F. A., “¿Tiene la imagen género? Una propuesta metodológica desde los *gender studies* y la estética audiovisual”, en PACHECO RUEDA, M., VICENTE MARIÑO, M., y GONZÁLEZ HORTIGÜELA, T. (ed.), *Investigar la*

Bibliografía y fuentes.

comunicación hoy. Revisión de las políticas científicas y aportaciones metodológicas. Simposio internacional sobre política científica en comunicación, Ed. Universidad de Valladolid, Facultad de Ciencias Sociales, Jurídicas y de la Comunicación, Segovia, 2013, pág. 475-486

Fuentes hemerográficas citadas.

- *Boletín Oficial de Minería y Metalurgia*, marzo de 1918
- *El Carbayón*, 1 de noviembre de 1903, Oviedo
- *El Libertario*, nº 5, Gijón, 1912
- *El Noreste*, 6 de julio de 1934, Gijón
- *El Noreste*, 28 de enero de 1904, Gijón
- *La Aurora Social*, nº 53, Oviedo, 1900
- *La Aurora Social*, nº 124, Oviedo, 1902
- *La Aurora Social*, nº 134, Oviedo, 1902
- *La Aurora Social*, nº 180, Oviedo. 1903

Archivos y bancos de imágenes citados.

- Archivo Regional de Madrid. Fondo Santos Yubero
- *Fotografías del Santander antiguo*: <http://santanderantiguo.usace.es/>
- Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de España: <http://hemerotecadigital.bne.es/index.vm>
- Hemeroteca del diario ABC: <http://hemeroteca.abc.es>
- *Museo virtual de viejas fotos. El Retrovisor*: <http://www.20minutos.es/museo-virtual/>

Blogs, publicaciones electrónicas y sitios web citados.

- Asociación cultural *Alicante Vivo*: www.alicantevivo.org
- *Asturias por descubrir*: www.asturiaspordescubrir.com
- *Barcelofília. Inventari de la Barcelona desapareguda*: <http://barcelofilia.blogspot.com.es/>
- *El jardín de Villa Excelsior*: <https://zanobbi.wordpress.com/>
- *Llanes de cine*: www.llanesdecine.com
- *MC Diseño*: <http://www.maisuma.es>
- *Stilo.es*: <http://www.stilo.es/showroom>
- The Victorian Web: www.victorianweb.org
- Turismo y cultura en Ciudad Real: www.ciudad-real.es

Filmografía citada.

- *Gosford Park* (R. Altman, 2001)
- *La edad de la inocencia* (M. Scorsese, 1993)
- *Lo que queda del día* (J. Ivory, 1983)
- *Ninotchka* (E. Lubitsch, 1939)
- *Orgullo y prejuicio* (A. Lee, 1995)
- *Rebeca* (A. Hitchcock, 1940)
- *Regreso a Howard's End* (J. Ivory, 1982)
- *Retorno a Brideshead* (J. Jarrold, 2008)
- *Sentido y sensibilidad* (J. Wright, 2005)

Series y miniseries de televisión citadas.

- *14 de abril. La República* (La 1, 2011)
- *Águila Roja* (2009-actualidad)
- *Amar en tiempos revueltos* (La 1, 2009-actualidad)
- *Cañas y barro* (R. Romero Marchent, 1978)
- *Cuéntame cómo pasó* (La 1, 2001-actualidad)
- *Downstairs, Upstairs* (ITV, 1971-1975)
- *Downton Abbey* (ITV, 2010-actualidad)
- *Fortunata y Jacinta* (M. Camus, 1980)
- *Gran Hotel* (Antena 3, 2011-2013)
- *Hispania* (Antena 3, 2010-2012)
- *Imperium* (Antena 3, 2012)
- *Isabel* (La 1, 2012-2014)
- *La Regenta* (F. Méndez Leite, 1995)
- *Laberint d'ombres*, (TV3, 1998-2000)
- *Mirall trencat* (TV3, 2002)
- *Rias Baixas* (TVG, 2000-2005),
- *Temps de silenci* (TV3, 2001-2002)
- *Velvet* (Antena 3, 2014-actualidad)

Artículos de prensa relacionados con el rodaje de *La Señora* citados.

- "Asturias vuelve a ser escenario del rodaje de la serie de TVE *La Señora*", en *El Comercio*, 13 de diciembre de 2008. Disponible en:

Bibliografía y fuentes.

- <http://www.elcomercio.es/gijon/20081213/television/asturias-vuelve-escenario-rodaje-20081213.html> [consulta 6 de junio de 2014]
- “Continúa el rodaje de los nuevos capítulos de *La Señora*”, en *El Comercio*, 26 de febrero de 2009. Disponible en: <http://www.elcomercio.es/gijon/20090226/oriente/continua-rodaje-nuevos-capitulos-20090226.html> [consulta 6 de junio de 2014]
 - “*La Señora* vuelve a rodar en el concejo”, en *El Comercio*, 22 de febrero de 2009. Disponible en: <http://www.elcomercio.es/gijon/20090222/oriente/senora-vuelve-rodar-concejo-20090222.html> [consulta 6 de junio de 2014]
 - “Llanes, la evocación de *La Señora*”, en *El Comercio*, 18 de diciembre de 2009. Disponible en: <http://www.elcomercio.es/20091218/oriente/llanes-evocacion-senora-20091218.html> [consulta 4 de junio de 2014]
 - “Nuevos rodajes de *La Señora*”, en *El Comercio*, 16 de mayo de 2009. Disponible en: <http://www.elcomercio.es/gijon/20090516/oriente/nuevos-rodajes-senora-20090516.html> [consulta 6 de junio de 2014]
 - “Rodaje de *La Señora* en el pozo San Antonio”, en *El Comercio*, 7 de febrero de 2008. Disponible en: <http://www.elcomercio.es/gijon/20080207/cuencas/rodaje-senora-pozo-antonio-20080207.html> [consulta 6 de junio de 2014]
 - “Romántico encuentro en Borizu de los protagonistas de *La Señora*”, en *El Comercio*, 23 de mayo de 2009. Disponible en: <http://www.elcomercio.es/gijon/20090523/oriente/romantico-encuentro-borizu-protagonistas-20090523.html> [consulta 4 de junio de 2014]
 - “TVE rueda el melodrama *La Señora*, producción con exteriores en Asturias”, en *El Comercio*, 15 de enero de 2008. Disponible : <http://www.elcomercio.es/gijon/20080115/television/rueda-melodrama-senora-produccion-20080115.html> [consulta 6 de junio de 2014]
 - M. SERRANO, “La casa de la cúpula verde ya no se puede visitar en Barcellina” (*La Nueva España*, 9 de febrero de 2011, [en línea] <http://www.lne.es/occidente/2011/02/09/casa-cupula-verde-visitar-barcellina/1031136.html> [consulta 7 de junio de 2014])
 - BASTEIRO, C. M., “*La Señora*, desenlace en Laviana”, en *La Nueva España*, 11 de julio de 2009. Disponible en: <http://www.lne.es/cuencas/2009/07/11/senora-desenlace-laviana/780682.html> [consulta 6 de junio de 2014]
 - BUYLLA, A., “El alcoholismo en Asturias”, en *La Aurora Social*, nº 124, Oviedo, 1902

- CEA, E. G., “El regreso de *La Señora*”, en *La nueva España*, 26 de febrero de 2009. Disponible en: <http://www.lne.es/oriente/2009/02/26/regreso-senora/730038.html> [consulta 6 de junio de 2014]
- CEA, E. G., “*La Señora* vuelve a la comarca por Navidad”, en *La nueva España*, 19 de diciembre de 2008. Disponible en: <http://www.lne.es/oriente/2008/12/19/senora-vuelve-comarca-navidad/708436.html> [consulta 5 de junio de 2014]
- CEA, E. G., “Llanes vuelve a dar vida a *La Señora*”, en *La nueva España*, 22 de mayo de 2009. Disponible en: <http://www.lne.es/oriente/2009/05/22/llanes-vuelve-dar-vida-senora/759088.html> [consulta 1 de junio de 2014]
- CEA, E. R., “La tele echa humo en Llanes”, en *La Nueva España*, 9 de julio de 2009. Disponible en: <http://www.lne.es/verano/2009/07/09/verano-tele-echa-humo-llanes/779912.html> [consulta 4 de junio de 2014]
- CEA, G., E., “El fin de *La Señora*”, en *La nueva España*, 18 de enero de 2010. Disponible en: <http://www.lne.es/sociedad-cultura/2010/01/18/senora/861025.html> [consulta 6 de junio de 2014]
- CORTÉS, I., “*La Señora* vuelve a Llanes”, en *El Comercio*, 20 de mayo de 2009. Disponible en: <http://www.elcomercio.es/gijon/20090520/television/senora-vuelve-llanes-20090520.html> [consulta 4 de junio de 2014]
- EFE, “El rodaje de *La Señora* se traslada a Ribadesella, Colombres y Langreo”, en *El Comercio*, 5 de mayo de 2008. Disponible en: <http://www.elcomercio.es/gijon/20080505/mas-actualidad/gente/rodaje-senora-traslada-ribadesella-200805051651.html> [consulta 6 de junio de 2014]
- FRECHILLA, M., “Un *casting* seleccionará de 60 a 80 figurantes para la serie de TVE *La Señora*”, en *El Comercio*, 25 de abril de 2008. Disponible en: <http://www.elcomercio.es/gijon/20080425/oviedo/casting-seleccionara-figurantes-para-20080425.html> [consulta 6 de junio de 2014]
- M, B., “*La Señora* vuelve a casa”, en *La nueva España*, 1 de octubre de 2008. Disponible en: <http://www.lne.es/oriente/2008/10/01/senora-vuelve-casa/680848.html> [consulta 6 de junio de 2014] [fotos en blanco y negro de la casa roja]
- MORÁN, B., “*La Señora* se despide en Cuerres”, en *La nueva España*, 7 de mayo de 2008. Disponible en: <http://www.lne.es/tv-espectaculos/2008/05/07/senora-despide-cuerres/633826.html> [consulta 6 de junio de 2014]
- MORÁN, B., “*La Señora* también se graba en Colombres”, en *La nueva España*, 8 de mayo de 2008. Disponible en: <http://www.lne.es/oriente/2008/05/08/senora-graba-colombres/633935.html> [consulta 6 de junio de 2014]

Bibliografía y fuentes.

- MORIYÓN, A., “*La señora* regresa a la comarca para rodar la segunda temporada”, en *El Comercio*, 27 de septiembre de 2008. Disponible en: <http://www.elcomercio.es/gijon/20080927/oriente/senora-regresa-comarca-para-20080927.html> [consulta 1 de junio de 2014]
- N., CH., “*La Señora* vuelve a su tierra”, en *La nueva España*, 6 de mayo de 2008. Disponible en: <http://www.lne.es/tv-espectaculos/2008/05/06/senora-vuelve-tierra/633439.html> [consulta 1 de junio de 2014]
- O. R., “El municipio acogerá el rodaje de varias escenas de *La Señora*”, 16 de enero de 2008. Disponible en: <http://www.elcomercio.es/gijon/20080116/oriente/municipio-acogera-rodaje-varias-20080116.html> [consulta 6 de junio de 2014]
- PELÁEZ, E., “*La Señora* quiere quedarse en Asturias”, en *La nueva España*, 3 de octubre de 2008. Disponible en: <http://www.lne.es/tv-espectaculos/2008/10/03/senora-quiere-quedarse-asturias/681750.html> [consulta 6 de junio de 2014]
- SANROMÁN, E., “El amor nació junto al mar”, en *El Comercio*, 2 de agosto de 2008. Disponible en: <http://www.elcomercio.es/gijon/20080208/oriente/amor-nacio-junto-20080208.html> [consulta 6 de junio de 2014]
- SANROMÁN, E., “El rodaje de *La Señora* sigue en los acantilados de Cuerres con Rodolfo Sancho”, en *El Comercio*, 2 de octubre de 2008. Disponible en: <http://www.elcomercio.es/gijon/20081002/oriente/rodaje-senora-sigue-acantilados-20081002.html> [consulta 6 de junio de 2014]
- TORAÑO, M., “*La Señora*, más llanisca que nunca”, en *La nueva España*, 18 de diciembre de 2009. Disponible en: <http://www.lne.es/oriente/2009/12/18/senora-llanisca/849780.html> [consulta 6 de junio de 2014]

Documentos audiovisuales disponibles en Internet relacionados con *La Señora* citados.

- “El papel de la mujer en los años 20”, en *Portada*, dentro del sitio web oficial de RTVE, 19 de enero de 2009, <http://www.rtve.es/alacarta/videos/television/mujer-los-anos/385836/> [consulta 15 de octubre de 2013]
- “Entramos en la sastrería de la serie”, en *Portada*, dentro del sitio web oficial de RTVE, 14 de julio de 2009 [consultado 8 de febrero de 2014]
- “*La Señora*. Federico Jusid nos explica cómo es la música de la serie”, en el sitio web oficial de RTVE, 15 de junio de 2011, <http://www.rtve.es/alacarta/videos/la-senora/senora-federico-jusid-explica-como-musica-serie/1129887/> [consulta 2 de marzo de 2012]

- “*La Señora*. Rodaje de la segunda temporada”, en el sitio web oficial de RTVE, 29 de octubre de 2008, <http://www.rtve.es/alacarta/videos/la-senora/rodaje-segunda-temporada-senora/325881/> [consulta 4 de junio de 2014]
- “La trastienda: *La Señora*”, en el sitio web oficial de RTVE, 6 de julio de 2009, <http://www.rtve.es/alacarta/videos/rtve-responde/trastienda-senora/538715/> [consulta 4 de junio de 2014]
- “Vuelve *La Señora* a TVE y RTVE.es”, en *Portada*, dentro del sitio web oficial de RTVE, 22 de mayo de 2009, <http://www.rtve.es/alacarta/videos/la-senora/vuelve-senora-tve-rtvees/510333/> [consulta 10 de febrero de 2014]
- TUTELE.NET, “Entrevista a Jordi Frades, director de *La Señora*”, 28 de mayo de 2009, <http://www.youtube.com/watch?v=m-u13vKF-Fo&list=PL2CD66E5E1E56FCD5> [consulta 4 de junio de 2014]
- TUTELE.NET, “Entrevista a Roberto Enríquez, protagonista de *La Señora*”, 21 de marzo de 2009, <http://www.youtube.com/watch?v=06BaSGaHsOI> [consulta 4 de junio de 2014]
- TUTELE.NET, “*Tutele.net* se cuela en el rodaje de *La Señora*”, 28 de febrero de 2009, <http://youtube.com/watch?v=tfj6-0WcVgs> [consulta 4 de junio de 2014]

Charlas digitales con los actores de *La Señora* citadas.

- “Charla de los internautas con el actor que interpreta a Ángel en *La Señora*”, en *Foro*, dentro del sitio web oficial de la serie en RTVE, 20 de junio de 2008, <http://encuentrosdigitales.rtve.es/2008/rodolfosancho.html> [consulta 1 de febrero de 2013].
- “Charla de los internautas con el actor que interpreta a Hugo de Viana en *La Señora*”, en *Foro*, dentro del sitio web oficial de la serie en RTVE, 13 de octubre de 2009, http://encuentrosdigitales.rtve.es/2009/raul_pena.html [consulta 7 de enero de 2013]).
- “Charla de los internautas con el protagonista de la serie de TVE *La Señora*”, en *Foro*, dentro del sitio web oficial de la serie en RTVE, 9 de junio de 2008, http://encuentrosdigitales.rtve.es/2009/roberto_enriquez.html [consulta 5 de febrero de 2013)).
- “Charla de los internautas con la actriz que interpreta a Encarna en *La Señora*”, en *Foro*, dentro del sitio web oficial de la serie en RTVE, 13 de julio de 2009, http://encuentrosdigitales.rtve.es/2009/lucia_jimenez.html [consulta 31 de enero de 2013)).

Bibliografía y fuentes.

- “Charla de los internautas con la actriz que interpreta a Vicenta en *La Señora*”, en *Foro*, dentro del sitio web oficial de la serie en RTVE, 29 de junio de 2009, http://encuentrosdigitales.rtve.es/2009/ana_wagener.html [consulta 3 de enero de 2013].